الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعـة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كليـة الآداب واللـغات

قسم اللغة والأدب العربي

آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري

- دراسة عند النقاد العرب -

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر في النقد المعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبة:

- أمينة بن شعبان.

- صارة عقابة.

إشـراف الأستاذ:

محمد مكاكي.

السنة الجامعية

2015/2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي بونعامة بخميس مليانة



كليـة الآداب واللـغات

قسم اللغة والأدب العربي

آليات التحليل البنيوي للخطاب الشعري

- دراسة عند النقاد العرب -

بحث مقدم ضمن متطلبات التخرج لنيل شهادة الماستر في النقد المعاصر

تخصص: مناهج النقد المعاصر

إعداد الطالبة:

- أمينة بن شعبان.
- صارة عقابة.

إشـراف الأستاذ:

محمد مكاكي.

أعضاء المناقشة:

1.. رئيسا.

2.. مشرفا ومقررا.

3.. عضوا.

السنة الجامعية:

2015/2014



﴿ أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ ﴾

[ق: الآية 06]

إهــــــداء

إلى الوالدة العطوف التي غرست فيّ حب العلم والتعلق به.

إلى والدي الغالي الذي رعاني في الصّغر وحفظني في الكبر.

إلى المحبين إلي إخوتي: محفوظ، مصطفى، حميد.

إلى سندي في صعاب هذه الحياة ابنة عمّي زهرة.

إلى من ألهمتني حبّ اللّغة العربية أستاذتي كلاليب.

إلى الصديقة الوفية والمخلصة أمينة قويدر جلول.

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة بحثي...

أمينة بن شعبان

إهـــــداء

أهدي ثمرة هذا العمل إلى من كنت عونا وسندا ونبراسا ومصدرا للثقة والإعتزاز، وإلى من أرضعتني الحب والحنان، وهي رمز الحب وبلسم الشفاء، وإلى القلب الناصع بالبياض أمي الغالية.

إليك يا من علمتني بأنّه عندما تطفئ الأنوار لابد من إضاءة الشمعة وغرس في قلبي الأمل، إلى من كلت أنامله ليقدم لي لحظة سعادة، إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم أبي.

إلى القلوب الطاهرة والرقيقة والنفس البريئة إلى روح حياتي ورفيقة دربي أختي العزيزة: رانية، وخالتي فتيحة، وعمتي يمينة.

صارة عقابة.

شـــكـــر وتــقــديـــر

إلى كلّ من لو لم يكن، لما كان هذا العمل.....

إلى من كان معنا طوال هذا البحث دعما وصبرا وتوجيها، أستاذنا المشرف "**محمد مكاكي**" – حفظه الله – عمق شكرنا وامتنانا لك أستاذنا الكريم لما قدمته لنا من نصح وإرشاد، فقد شجعتنا على المضي قدما في إنجاز هذا العمل المتواضع وخروجه على هذا الشكل اللائق، كما نتقدم بالشكر أيضا إلى جميع أساتذة قسم اللغة العربية على ما بذلوه من جهد في تعليمنا، وإلى كل من كان لنا عونا وسندا لإتمام هذا الموضوع، راجينا من الله أن يوفقهم ويثيبهم خير ما يجزي به عبده، إنّه نعم المولى ونعم النصير، وصلى الله على محمد وآله وصحبه أجمعين.


مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصّلاة و السّلام على خاتم النّبيين وإمام المرسلين، أنزل عليه ربه القرآن الكريم، بلسان عربي مبين وعلى آله وصحبه الذين نصبوا أنفسهم للدفاع عن بيضة الدين ، حتى رفع الله بهم مناره المبين، أما بعد...

النقد حوار فاعل بين النص والقارئ حوار يضفي على هذا الأخير معنى يشارك فيه الطرفان وليس له معنى بمعزل عن القارئ الذي يبحث فيه حتى يصل إلى نتيجة ما، ففي بعض الأحيان يلجأ إلى الناقد لعدم امتلاكه الأدوات والمفاهيم الإجرائية التي تمكنه من الوصول إلى المعنى المنشود، وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، برز نشاط الناقد من خلال الحداثة لبعض المناهج النقدية التي تهتم بتاريخية النص، وأطلق عليها فيما بعد القراءات السياقية التي ينصب جل عملها نحو المبدع ، إلا أن الخطاب النقدي المعاصر شهد تحولات كبرى وعميقة في العقود الأخيرة من القرن العشرين كانت ثمرة لانجازات علمية وفلسفية متلاحقة، فتحولت القراءات النصية النقدية من أفقية معيارية سياقية إلى عمودية نسقية تحاول سبر أغوار النص.

فالنقد الأدبي اليوم أصبح يتميز بتعدد مشاربه ومقاربه، غير أنّ القاسم المشترك لهذه التعددية والإختلافات واحد وهو الأدب والعمل الأدبي، وإنْ اختلفت مواقف النقاد ووجهات نظرهم، وحتى دوافعهم فالأدب هو ما يجمعهم، والناقد الأدبي الحق هو الذي يتساءل حول العمل الأدبي المتناول، ويرحل ككشاف مغامر يقتفي أثاره متسلحًا بمنهجية واضحة وبأدوات استقصاء ملائمة يدفعه ذلك إلى حب الأدب والرغبة في تذوقه وفهم آلياته، كما أنّه يتفادى

الحكم على العمل الأدبي وفق مزاجية، ودوافع لا علاقة لها بالأدب، فهو ينطلق من النص وينتهي إليه، وللناقد أنْ يختار ما بين النص والنص، المقاربة التي يشاء والمنهج الذي يراه ملائما.

أمّا المنهج الذي اخترناه في بحثنا هذا يتجلى في المنهج البنيوي وكيفية تطبيقه على الخطاب الشعري، ولأنّ البنيوية في أساسها نظرية في المعرفة، تؤكد أهمية النموذج، أوالبناء في كلّ معرفة علمية، تجعل للعلاقات الداخلية و النسق الباطن قيمة كبرى في اكتساب أي علم، وهي كمنهج نقدي تركز على الأدب من حيث هو لغة خاصة، بنية تترابط عناصرها بحيث لا يمكن استبدال كلمة بأخرى أو حذف عنصر أو اختزال النص دون أن يختل، فالنص شبكة من العلاقات الداخلية الخفية التي تربط جملة الوحدات البنائية، واللغة الأدبية لغة بنيوية تختلف عن اللّغة الفلسفية والدينية والعلمية التي يمكن استبدالها واختزالها لأنّها لغة اصطلاحية تؤدي معاني محددة، ويتمثل النقد البنيوي كمنهج لغوي في اكتشاف البنى أولاً وتحليلها ثانيا بالتدرج من البنية السطحية من خلال المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية إلى البنية الدلالية العميقة.

فالبنية ليست مجرد شكل وإنّما مضمون أيضا، وهي جوهر اللغة الشعرية ومن ثّم فهي ليست جاهزة أو محددة وإنّما تكتشف، ذلك أنّ كل بنية مرتبطة بكل بنية في النصوص تتلون بها وتلونها، ولا يمكن معرفة دلالتها إلاّ بعلاقتها المتعددة بغيرها من البنيات، فهي تتميز بالكلية والتحول والتحكم الذاتي، ومن ثّم فالنص بنية متلاحمة العناصر، بنية كبيرة تحتوي على بنى

متفاوتة من حيث الطول، فهناك وحدات صغرى كالبنية الصوتية والصرفية، وهناك وحدات أكبر كالبنية التركيبية ووحدات كبرى مثل: البنية السردية أو الوصفية والحوارية، والمنهج البنيوي ليس منهجا متعاليًا على النص كالمنهج الإجتماعي أو النفسي، وإنّما هو منهج محايث للنص، يتشكل مع عملية الاكتشاف والتحليل وليس منهجًا جاهزاً يطبق على جميع النصوص بالتساوي، فما يصلح لنص ليس بالضرورة أنّ ينطبق على نص آخر، وما يلائم النص السردي قد لا يلائم النص الشعري، فالبنيوية تتطلب معاينة متعمقة للنص، وهذا نابع من رؤية شمولية للشعر بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز شروط الزمان والمكان والفرد واللّغة، فهي تجسد علاقة جدلية بين الجزئي والكلي، والخاص والعام، كما أنّها لا تقتنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل تطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر ثم اقتناص العلاقات التي تشيع منها وإليها والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم البحث عن التحولات الجوهرية للبنية وهذا من خلال نمطين أساسيين هما: البنى السطحية والبنى العميقة، فهناك هوة عميقة بين البنيوية والمناهج الأخرى السائدة في الدراسات العربية، فلها قدرة فذة على إضاءة العالم، ثم إنّ النقد البنيوي يختلف من دارس إلى آخر بحسب النصوص التي يدرسونها و المدارس التي ينضوون تحتها.

إنّ الوعي الإجرائي كرؤية منهجية وكممارسة أدبية لا يخرج عن انغلاقيته إلاّ حينما يشتغل على الخطاب الأدبي موضوعًا له، فهو يكتسب فاعليته عبر ملامسته لموضوعه، بيد أنّ هذه الملامسة متفاوتة الدرجات، فحدتها تختلف باختلاف مرتكزات الرؤية المنهجية، إذ أنّ القدرات والأدوات الإجرائية، التي يتوصل إليها الناقد بواسطة وعيه الإجرائي، ومرتكزاته النظرية

تظل نسبية قابلة للمراجعة، فهي تستدعي من كل دارس تطويرها فتكتسب أشكالا تتعدد بتعدد الدارسين، وهذا التعدد – للأشكال – يدل على خصب الرؤية المنهجية القابلة للتغير كلما دعت طبيعة الخطاب الشعري إلى ذلك.

لذا فكما اختلف النقد البنيوي في الغرب كذلك اختلف لدى الدارسين العرب من حيث المنظور والطريقة والإجراءات، ومن أهم هذه الدراسات نجد في ذلك مايلي: (جدلية الخفاء والتجلي) لكمال أبي ديب و(حركية الإبدع) لخالد سعيدة و(معرفة النص) ليمنى العيد و(الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامي و(بنية الخطاب الشعري) لعبد الملك مرتاض ...الخ.

فلكل دارس من هؤلاء طريقته في تحليل الخطاب الشعري وإنْ كانت تتفق في بعض المنطلقات النظرية و الإجرائيّة، فهي من حيث اهتمامها بالبنية من خلال التمييز بين العناصر المكونة للخطاب، وتستند إلى مفهوم النسق والسياق والتزامن، وعلاقات الغياب و الحضور كما تهتم بهيمنة عناصر على أخرى في تحديد البنية المكونة لها دون إصدار أحكام جمالية.

من هذه الإعتبارات تم اختيار بحثنا هذا المعنون بـ: **آليات التحليل البنيوي للخطاب الشعري ، دراسة عند النقاد العرب،** وعلى ضوء هذا الطرح وتأسيساً لما تقدم تتضح و تتبلور معالم إشكالية بحثنا هذا: **فيما تتجلي الرؤية النقدية للتحليل البنيوي في الخطاب الشعري لدى النقاد العرب؟**

وللإجابة عن هذه الإشكالية يستدعي منا البحث عن التساؤلات التالية:

1/ فيما تكمن الدعائم الأساسية للبنيوية؟

2/ ما هي أهم خصائص وشروط هذه الأخيرة؟

3/ فيما تتجسد مستويات التحليل البنيوي؟

4/ هل يمكن للبنيوية من خلال مقولاتها الإجرائية المتبعة القدرة على فك ألغاز النصوص والاقتراب من قصديتها؟

5/ هل يمكن القول أن الممارسات النقدية العربية ما هي إلا صدى لأفكار نقدية غربية؟

6/ ما هي أبرز الإختلافات التحليلية التي ميزت كل ناقد عربي؟

بعد أنْ طرحنا مجموعة من الإشكاليات حان الآن دور إعطاء مجموعة من الافتراضات

- ربما استطاعت البنيوية أن تكتنه أعماق النص

- ربما استطاع نقادنا العرب تأسيس منهج بنيوي عربي بحت

- ربما من خلال المستويات تظهر أنساق النص

- ربما يختلف التحليل البنيوي للنصوص من ناقد إلى آخر.

تتبلور أهمية هذا الموضوع في كون البنيوية تساهم في خدمة اللغة العربية والإنتفاع بها في خدمة العلم والمستنفعين بها، إضافة إلى جدة الموضوع التي تكمن في أنه عبارة عن

مقاربة نقدية بين ثلاث نقاد عرب لمعرفة الطرق المتبعة في تحليلاتهم، كما تتجلي في محاولة إبراز مدى فاعلية ونجاعة التحليل البنيوي عند هؤلاء.

والهدف الحقيقي من هذه الدراسة هو توضيح الآليات والمبادئ الأساسية التي يعتمد عليها أي ناقد في محاولته لتحليل الأعمال الأدبية، وتبيان الفوارق الجوهرية في تطبيقات النقاد العرب، وإن كانت هناك علاقات تربط التطبيقات البنيوية العربية بالغرب.

ومن بين الدوافع و الأسباب التي قادتنا إلي الخوض في غمار هذا البحث ومحاولة كشف خباياه منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، أمّا فيما يخص اختيارنا الذاتي كان نابعا عن قناعة شخصية منا بالموضوع من أجل الإطلاع وحب ماهية هذا الموضوع وتنمية أفكارنا بمزيد من المعلومات، وإعجابنا وتذوقنا لمقياس النقد الأدبي (البنيوية) التي تعتبر السند الرئيسي في التوغل داخل النص وكذلك معرفة الأدوات المعتمدة لدى النقاد العرب في تحليلهم البنيوي للخطاب الشعري، أمّا رؤيتنا الموضوعية تكمن في كونه يشمل دراسة شاملة وواسعة الأبعاد لأنّنا حاولنا الجمع بين النظري والتطبيقي، إذ أنّ معظم البحوث القديمة والحديثة أوْلت عنايتها بالجانب النظري وأهملت الآخر.

ومن خلال اختيارنا للموضوع واطلاعنا عليه اكتشفنا أنّ هناك دراسات سابقة له تمظهرت لدى العديد من النقاد والباحثين أمثال: د/ فاتح علاق: التحليل البنيوي للخطاب الشعري، إيهاب مصطفى:البنيوية، نجية عبابو: التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون الراشدي مذكرة تخرج ماجستير، وردة مداح: التيارات النقدية الجديدة

عند عبد الله الغذامي مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير، حاتم الصكّر ترويض النّص دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر إجراءات ... ومنهجيات، وردة عبد العظيم عطا الله قنديل: البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي رسالة ماجستير.

وكما جرت العادة أن يصادف الباحث أثناء بحثه العديد من الصعوبات والعراقيل التي تواجهه وأبرزها على سبيل الذكر لا الحصر نوجزها فيمايلي:

1- قلة الدراسات التي قامت بتحليل البنيوي وخاصة ما تعلق بالشعر.

2- صعوبة تحديد مجال البنيوية وتشعبها، واختلاف طرق تطبيقها في الدراسات المعاصرة نتيجة الاختلاف الايديولوجي للمطبقين لها.

3- صعوبة الحصول على بعض المراجع والمصادر.

4- تقارب الأفكار لدى النقاد وبالتالي إحداث تشويش في اختيار الصائب منها.

5- صعوبة الموضوع فهو يحتاج إلى معرفة واسعة وإلى خبرة نقدية عميقة.

فبعد تحديد هذه العناصر والإلمام بحيثيات الموضوع و الإشكالية التي بنينا عليها دراستنا اتضحت لنا الخطة التالية:

حيث افتتحنا بحثنا هذا بمدخل خصصناه للحديث عن البنيوية، فقد تحدثنا عن مجموعة من النقاط الآتية ذكرها:

فقد استهلنا هذا المدخل بتقديم عدة تعريفات لغوية واصطلاحية للمنهج البنيوي ثم تحدثنا عن نشأتها وتطورها في الوطن الغربي، وبعد ذلك أبرزنا أهم الروافد المعرفية لهذا الأخير التي تتمثل في المدرسة الشكلانية، ومدرسة النقد الجديد، والمدرسة الألسنية، ثم ذكرنا أهم الأعلام الذين برزوا في هذا المنهج وهم: دي سوسير، ياكبسون، لفي شتراوس، رولان بارت، تدوروف.

ثم أتبعنا المدخل بفصل نظري وفصل تطبيقي، حيث عنونا الفصل الأول بـ: آليات التحليل البنيوي في الخطاب الشعري ، والذي يندرج تحته ثلاث مباحث، فالأول تحدثنا فيه عن المبادئ الأساسية للمنهج البنيوي وذلك من خلال ذكر الأسس والشروط التي يجب توفرها في الناقد، أمّا المبحث الثاني تطرقنا فيه للحديث عن آليات التحليل البنيوي وكذا الأدوات الواجب توفرها لدى الناقد في نفس المجال، حيث تلعب هذه الأخيرة الدور الرئيسي في بناء هذا المنهج ورسم الخطوط العريضة له، أمّا المبحث الثالث تجلى في مستويات التحليل البنيوي فالمستوى الصوتي هو الذي يهتم بدراسة الأصوات من حيث مخارجها وصفا تها ودلالتها، أمّا المستوي الصرفي الذي يدرس الكلمة وما يطرأ عليها من تغير، والمستوى النحوي الذي يدرس التراكيب والجمل وأخيراً المستوي الدلالي الذي يهتم بتحليل المعاني الصوتية الباطنية.

أمّا الفصل الثاني حاولنا معرفة كيفية استقبال العرب لهذا المنهج كما درسنا التجريب البنيوي لديهم من خلال معرفة أوجه الاتفاق والاختلاف بينهم في الآليات المتبعة في تحليلاتهم، فالمبحث الأول تضمن الناقد " **كمال أبو ديب** " و إجراءاته التحليلية، من خلال

كتابيه (**الخفاء و التجلي**) و(**الرؤى المقنعة**) ، أمّا فيما يخص المبحث الثاني وقع اختيارنا على الناقد " **عبد الله محمد الغذامي** " في كتابه (**الخطيئة و التكفير**)، والمبحث الثالث خصصناه للناقد الجزائري " **عبد الملك مرتاض** " في كتابه (**بنية الخطاب الشعري**)، وفي ختام هذه الدراسة توصلنا إلى مجموعة من النتائج.

ولإثراء هذه الدراسة اعتمدنا على مجموعة من المراجع والمصادر في بحثنا هذا هي: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير، عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري.

وبما أنّ المنهج يعتبر الركيزة الأساسية لأي عمل فكري مهما كان نوعه فقد اعتمدنا في انجاز هذا البحث على مجموعة من المناهج، في صدارتها المنهج التاريخي الذي يعد منهجاً تزامنيا تعاقبيا تطوريا والذي يعتمد على الوثائق التاريخية المختلفة وقد اعتمدناه في التأصيل للبنيوية، كما استندنا إلى منهج آخر ألا وهو المنهج المقارن من خلال إجراءنا لدراسة مقارنة عند النقاد العرب، كما أنّ للمنهج التحليلي مكانة التاج وذلك من خلال الجانب التطبيقي.

وفي الأخير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: " من لا يشكر الناس لا يشكر الله "

الشكر لله عزّ وجل على ما أنعم علينا بنعمة العقل وأمرنا بالعلم والذي هدنا وسهل لنا السبل وهون علينا الصعاب وعلّمنا ما لم نعلم...

والشكر الجزيل لأستاذنا المشرف " **محمد مكاكي**" لمساعدته المستمرة وتوجيهاته السديدة فكان نعم الأستاذ دون مجاملة أو إطراء.

فإن أحسنّا فمن فضل الله ونعمه، وأمّا إن كان دون ذلك فعزائنا أنّنا أخلصنا الجهد وحاولنا.

مـــــــــــدخـــــــــل

تعريف البنيوية نشأتها وأهم أعلامها

1-تعريف البنيوية Structuralisme:

تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) أصلا، وعلى ضوء هذا المفهوم فقد تعددت مفاهيم البنية في الشقين اللغوي والاصطلاحي، ففي المعاجم العربية نجدها قد عرفت كالتالي:

1- لغة : « هي البِنية والبُنية ما بنيته، وهو البِنى والبُنى، يقال بِنية وهي مثل رِشوة ورشا كأنّ البنية الهيئة التي بُني عليها مثل المِشية والرِكبة، والبُنى بالضم بُنية وبُنى وبِنى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزية: المقصور، مثل البِنى، ويقال: جِزى. وفلان صحيح البنية أي الفطرة. وأبنيتُ الرجل أعطيته بناء وما يبتني به داره»[1].

« بنى: بنى بيتا أحسن بناء وبنيان، وهذا بناءٌ حسن وبنيان حسن " كأنّهم بنيان مرصوص" سمي المبني بالمصدر، وبناؤك من أحسن الأبنية وبنت وبنية عجيبَة، ورأيت البُنى والبِنى فما رأيت أعجب منها وبَنى القصور، قال: [من الوافر]

ألم ترحَوْ شيا أمسى يبني * * * قصوراً نفعها لبنى بُقيلةً

وفلان يباني فلان: يباريه في البناء وأبتني سكناه دار وأبنيت بيتا وفي مثل: المعزي تُبْهَى ولا تبنى: وقال: [من، م، البسيط]

لو وصل الغيث أبنين أمرا * * * كانت له قبة سحق دجاء»[2].

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان: 2004، ص 106.

(2) أبي قاسم جار الله محمود بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، الجزء الأول، دط، عيون السود ناشرون، بيروت:78.

من خلال هذين التعريفين نصل إلى فكرة مفادها أنّ تعريف البنية اللغوي في المعاجم اختلفت من عالم إلى آخر، فهناك من يعتبرها رشوة ومِشية وجِزية، كما يعني بها البناء والتشييد عند البعض، إضافة إلى ذالك نجد أنّ كلمة " بنية " تعني أيضاً « تكوين الشيء وقد تفيد الكيفية التي يشيد عليه، ومما جاء في لسان العرب أنّ النبر سليمان عليه السلام قال: « من هدم بناء ربّه فهو ملعون » يعني من قتل نفسا بغير حق لأنّ الجسم بنيان خلقه الله وركبه، يوحي الحديث النبي سليمان بأنّ البنية روح وجسد، وهي متحدة شكلا ومضمونا، فقيمة الجسد مرتبطة بجودة الروح الفاعلة والمستمرة»[1]. فمن خلال هذا التعريف نكتشف أنّها تعني الكل الظاهر، كما أنّها شبكة منتظمة من التحولات الداخلية حيث لا يمكن عزل أي جزء عن الآخر فهو كل متلاحم.

وتتمة لما ذكرناه سابقا يتبادر إلى ذهن العديد من الباحثين سؤالا مهما يتجلى في" ما البنائية؟ " « فهي من " البناء" أو " البُنْيَةُ " و" البَنية " الشيء في اللغة العربية هي "تكوينه" وهي أيضا " الكيفية " التي تشيد على نحوها هذا البناء أو ذاك، وحين نتحدث عن البناء الاجتماعي أو بناء الشخصية أو البناء اللغوي، فإنّنا نشير بذلك إلى وجود نسق عام، أهم ما يتصف به هو عنصر النظام، فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر المتماسكة ومن هنا مجموع العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج»[2]. فالعرب استخدموا هذا المصطلح للدلالة

---

(1) مها خير بك ناصر، " الخطاب " دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل، العدد الثاني، ماي 2007م، ص 203.

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف، دب: 1989م، ص 1-2.

على التشييد والبناء لأنّ هناك ثمة ارتباط وثيق بين المبنى والمعنى؛ أي كل تحول أو تغيير في البنية سيؤدي حتما إلى تغيير في المعنى، فالبنية هنا عبارة عن عناصر مركبة مع بعضها البعض ويمكن أن ينتج عنها عدة نماذج، ويقول بشأنها **زكريا إبراهيم** « كلمة البنية واسعة فضفاضة لا تكاد تعني شيئا لأنّها تعني كل شيء»[1]. نتيجة لتعدد معاني هذا المصطلح أصبح غير مستقر لكنه بقي في نفس الوقت يعني كل شيء.

وتكملة لهذه المفاهيم اللغوية بالنسبة لمصطلح البنية عند العرب، فإننا حاولنا التعرف على المفاهيم الغربية لهذا المصطلح، « تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل الاتيني " stuere " الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من جهة وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من الجمال التشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أنّ الفن المعماري يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر»[2]. فبهذا نجد أنّ مصطلح البنيوية في أصله قد اشتق من مصطلح البنية والذي هو بدوره مشتق من الأصل الاتيني الذي شبه بالفنية المعمارية، وقد كان « " **تنيانوف** " أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينات، وتبعه " **رومان ياكبسون** " الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، دب: 1431هـ-2010م، ص 313.
(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 120.

عام 1929م، وبالرغم من انتماء ياكبسون إلى تيار شكلي رفض الاتجاه المبكر بين الشكلانين لعزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه»[1].

ولتبسيط معنى بناء أورد «" **كلير مبار Andre clerambard** " مثالا محسوسا هو مثال السيارة: فتحليل بناء سيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة بل يعني تمييزه عناصر المحرك بعضها عن بعض، وكذلك تمييز بقية العناصر في جسم السيارة حتى يتسنى لنا خدمة كل عنصر... الهدف الذي يتضمن ترابط جميع العناصر المكونة لكل أي البناء»[2]. فهذا المثال يبرز لنا أهمية البحث عن جوهر ما يحمله محرك السيارة وليس تجزئته إلى عناصر، وهذا ما ينطبق على الأثر الأدبي حسب المنهج البنيوي. وعلى ضوء هذا البناء structuer لا يتصل بالواقع الحسي، وإذا كان البحث العلمي يبدأ بملاحظة الواقع ثم بتكوين نماذج ثم يحللها، " **فليفي شتراوس** " يهاجم بشدة من يوحد بين البناء وبين العلاقات الاجتماعية، لأنّها تعد بمثابة المادة الخام والبناء ليس وقعا حسيا بل هو عقل صوري، فالبناء هو صفة الظاهرة الاجتماعية باعتبارها مستقلة على نوع من النظام والمعقولية ولا استقرار نسبي وإلاّ لتَحول البحث العلمي إلى مجرد عبث لا موضوع له وهذا ما يؤكده في كتابه (النيئ والمطبوخ)[3]. فإذا قارنا بين هذين القولين فإنّنا نصل إلى نتيجة مفادها أنّ كل من العالمين كلير وشتراوس اتفقا على أنّ مفهوم البناء متعلق

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد232، دط، الكويت: ص 163.

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف، دب: 1989م، ص 2.

(3) ينظر عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دط، دار المعارف، دب، 1989م، ص 39-43.

بالجوهر لا بالوقائع الخارجية ؛ أي أنّ الدراسة الأدبية البنيوية هي محاولة لدراسة علمية للنص الأدبي.

2- اصطلاحا: بعدما تحدثنا عن المفهوم اللغوي للبنية، والذي استنتجنا من خلاله أنّ هناك اختلاف في معانيه ومضامينه من عالم لآخر، بعد هذا نحاول أن نعرض المفاهيم الاصطلاحية التي أتى بها مجموعة من الباحثين: نجد من بينهم " **لوسيان سيف** " الذي يشير أنّ مفهوم البنية في أوسع معانيه على أنّه « نظام من العلاقات الداخلية الثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكامل لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها»[1]؛ أي أنّ البنية خاصية داخلية تقصي جميع السياقات الخارجية فهي تخضع لقوانين تساهم في تطويرها وتماسك أجزائها إذ لا يمكن إدراك طبيعتها بصورة فردية لأنّ العنصر لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ من خلال العلاقة التي تربطه بين بقية العناصر، فالبنية « نسق من العلامات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية و الانتظام الداخلي على نحو يفضي فيه أيّ تغير في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو

---

(1) عز الدين المناصرة، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان: 2006م، ص 542.

معها النسق دالا على المعنى»[1]. فهذا التعريف يرتكز على مسلمتين هما أنّ البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد أمّا الثاني هو أنّ موضوع هذا التصور يتصف بأنّه حقيقة لا شعورية، « إنّ مفهوم البنية structure هو نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين (بينما لا تملك العناصر اللغوية إلاّ مجموعة من السمات) وبإمكانه أن يستمر وأن يغتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية، إنّ البنية نظام تميزه الكلية totalité والتحويل transformation والانتظام الكلي autorégulation» [2] ، هذه هي المقومات الأساسية للبنية والتي قام بتحديدها " **جان بياجيه** " و التي نقوم بشرحها كالآتي :

1- الكلية: « هو أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خاضعة لقوانين مميزة للنسق من حيث هو نسق.
2- التحولات : فهو أنّ المجاميع " الكلية " تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل " نسق " أو " المنظومة " خاضعة في الوقت نفسه لقوانين " البنية " الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية.
3- التنظيم الذاتي : فهو أنّ في وسع " البنيات " تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحداتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي[3].» هذه

---

(1) إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت: 1992، ص 391.
(2) كلود لفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م، ص 328.
(3) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، فجالا: دت، ص 30.

هي الخصائص الثلاثة التي تحافظ على نظام البنية فالكلية تعد المسؤولة عن تماسك أجزاء البنية وخضوعها للقوانين التي تتحكم في المجموعة ككل وتعطيها خصائصها العامة، أمّا التحولات فهي كل ما يطرأ على البنية من تغيرات جديدة، أمّا التنظيم الذاتي فيقصد به أنّ البنية قادرة على ضبط أجزائها وتحولاتها دون الحاجة إلى مؤثر خارجي. ومن هنا « تبدو البنية، بتقدير أولي، بمجموعة تحورات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تفتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية»[1]. معناه أنّ البنية في أصلها ما هي إلاّ لعبة من التحولات دون اعتمادها على أجزاء خارجية، كما « يتفق جميع البنيويين على مقابلة البنى structures بالركامات agrégats، هذه الأخيرة التي تتشكل من عناصر مستقلة عن الكل، وبهذا التقابل يمكن القول أنّ خاصية النظام تنبني على مفهوم الكلية، لكن مفهومها في النهاية ما هو إلاّ أثر ينشأ من علاقات التي تعد أهم ركن في بناء النظام وعمله، إذ أنّ البنى تتحدد عن طريق مجموعة من العلاقات فيما بين العناصر، فلا العنصر ولا الكل بإمكانه أن يشكل البنية وإنّما تشكلها العلاقات فحسب وما الكل في نهايتها إلاّ نتيجتها» [2]؛ أي أنّها تقوم على دراسة الأشياء والموجودات بوصفها موجودات غير

(1) جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت-باريس-: دت، ص 80.

(2) كلود لفي شتراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، تر: مصطفى صالح، دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م، ص 328.

مستقلة، إذ أنّ البنى لا يمكن دراستها بشكل منعزل إلاّ بعلاقتها مع الأجزاء الأخرى التي تربطها.

إضافة إلى هذه المفاهيم نجد " **ليونارد جاكبسون** " يعرف البنيوية على أنّها تعني «القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا؛ أي بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي»[1]. من خلال هذا القول يتضح أنّها مرتبطة بجميع مظاهر الحياة في أنساق كلية مترابطة داخلياً مبتعدة عن جميع الوقائع الخارجية (التاريخية، النفسية...الخ).

---

(1) عز الدين مناصرة، علم الشعريات، (مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، دار مجدلاوي، عمان: 2006م، ص 542.

2- نشأة البنيوية و تطورها:

تعود نشأة البنيوية وتطورها إلى مجموعة من الروافد والإسهامات ، « وغالبا ما تشير الأفكار الجديدة ردود الأفعال المحافظة على القديم والمعادية للنزعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت لها النظريات التي يجمعها اسم " البنيوية " بوجه خاص»[1]. نظرا لأنّها جاءت بمفاهيم مغايرة تماما لما كانت تقوم عليه المناهج السابقة التي اهتمت أثناء تحليلاتها للأعمال الأدبية بالظروف الخارجية (التاريخية، النفسية، والاجتماعية) لذا نجد أنّ البنيوية قامت على معاداة هذه المناهج. وبهذا « لقد قيل عن البنيوية أنّها فلسفة موت الإنسان، رغم أنّ الأصل في ظهورها جاء من منطلق محاولة تقديم منهج جديد في دراسة العلوم الإنسانية والاجتماعية فقد أصب اهتمام البنيوية على الهياكل أو البناءات أو النظم الثابتة الكامنة وراء شتى مظاهر الخبرة البشرية، ومن ثمة مجدت البنية على حساب مقوماتها، والتحليل البنيوي على حساب الاستقراء والتعميم، وبالتالي تجاهلت البنيوية أهمية ودلالة كل عنصر على حدة بل ضحت بهذه الدلالات من أجل البناء العام الذي تخضع له»[2]. فالقارئ منذ عهد بعيد كان يؤمن أنّ العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأنّ النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه إلاّ أنّ البنيوية نجدها قد فصلت بين النص ومؤلفه.

---

(1) رمان سلدن، النظرية العربية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دط، دار قباء، القاهرة: 1998، ص 87.

(2) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس، دط، دار الحضارة، دب: 1999م، ص 171.

تأسيسا على ما سبق يقول أحد الكتاب المعاصرين: « إنّ البنيوية سيدة العلم والفلسفة رقم واحد بلا منازع، ابتداء من سنة 1966م حتى اليوم[1].» ويعود تحديد هذا التاريخ إلى ظهور كتاب " الكلمات والأشياء" للفيلسوف " **ميشيل فوكوه Michael foucu** ".

غير أنّ البنيوية قد سادت العلم قبل ذالك بكثير، « ففي سنة 1955م ظهر كتاب (الآفاق الحزينة) للعالم الأنثروبولوجي* لفي شتراوس واعتبره الباحثون بداية لظهور البنيوية على مسرح الفكر، رغم أنّ المعالم الأولى لهذا الاتجاه قد رسمتها الأبحاث اللغوية في بداية هذا القرن ابتداء من ظهور محاضرات **فرديناند دي سوسير** في علم اللغة سنة 1916م»[2]. وبهذا الكتاب الذي ألفه هذا العالم؛ أي شتراوس نجده قد أكسبه شهرة واسعة وساعده على تأليف كتاب آخر بعد سنوات قليلة المعنون ب: (الأنثروبولوجيا البنيوية)، فهذين الكتابين كانا بمثابة الدعامة لتكريس النزوع البنيوي باتجاه كافة المجالات سواء المجال الأدبي أو الفلسفي أو الرياضي، لكن هناك من ينسبها إلى العالم السوسيري في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة)، هذا يعني أنّ هناك اختلاف في تحديد التاريخ الفعلي لظهورها.

---

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على " البنيوية" دط، مكتبة مصر، دب: 1976م، ص 7.

(*) الأنثروبولوجيا: هي علم الإنسان أو علم التاريخ الطبيعي وهي دراسة تطوره من المستوى الإنساني إلى المتميز

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف للنشر،دب: 1989م، ص 1.

فالبنيوية لم تظهر فجأة في باريس، وما حدث في الستينات كان نقطة تحول إلى شعار اتخذه الناس باعتباره أمراً مثيراً، فخلقوا منه موضة فكرية تجاوزت حدود المعقول مما سبب الانزعاج للمفكر " لفي شتراوس" حيث اعتقد أنّ سمعته الأكاديمية ستنحط لو تبنى هذه الفكرة، وهذا ما ساهم في انتشارها خارج فرنسا وبقدر أقل، هناك من وجد فيها كشفا أصيلا مفيدا يمكنه من أن يعيد توجيه الطرق المتبعة في البحث، بينما اعتبرها آخرون كلمة تجذب النظر تنفع للتلويح بها أمام الخصوم[1]، هذا يدل على أنّها مرتبطة بالفكر الفرنسي، كما أنّها أحدثت منحا أساسيا في المسار النقدي الغربي، وهذا ما أثار شكوكا حولها من خلال المناصرة والإنكار لها، وعليه « ترتبط البنائية كنظرية ومنهج بالفكر الفرنسي المعاصر، كما تعتبر أحد الاتجاهات الفكرية الأساسية التي سيطرت على ذلك الفكر لفترة من الزمن ولا تزال أصداؤها تتردد في الأوساط العلمية والأكاديمية في فرنسا وأوروبا وأمريكا رغم خروج بعض المفكرين(البنائيين) عليها، بل وتنكر البعض منهم لها وإنكارهم الانتماء إليها في وقت من الأوقات»[2]. نفهم من خلال هذا القول أنّها احتلت موقعا بارزا في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر، وقد تميزت بطروحاتها الثورية بما تحمله من أفكار وحلول وذلك من أجل أن تمارس قطيعة مع ماضي المعارف كلها، فظهورها كمنهج ومذهب فكري كان ردة فعل على الوضع الذري السائد في القرن

---

(1) ينظر جون ستروك، البنيوية وما بعدها من لفي شتراوس إلى دريدا، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد206، دط، الكويت: 1998م، ص 9.

(2) أحمد أبو زيد، مخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة: 1955م، ص 1.

العشرين، وهو وضع تغذى منه وانعكس على تشظي المعرفة، لتجسد من ثمة مقولة الوجوديين أساسها عزلة الإنسان وانفصامه عما حوله، وبهذا ظهر النظام الكلي المتكامل المتناسق الذي يوجد بين العلوم، ومن هنا حاولت أن تكون منهجا شاملا يفسر علميا الظواهر الإنسانية، ولذا كان اهتمامها منصبا على جميع مجالات المعرفة من فيزياء، رياضيات، والأنثروبولوجيا...[1].

استنادا على ما سبق، « يذهب بعض الكتاب إلى أنّ عصر البنائية قد انحسر مثلما انحسر عصر الوجودية*. ومع أنّ لفي ستراوس نفسه يعترف بأنّ الكثير يرون أنّ البنائية لم تعد هي " الموضة" منذ السبعينات فلا تزال البنائية كمنهج أساسا فعالا في كثير من الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية بوجه خاص بل إنّها أفلحت من هذه الناحية بالتغلغل إلى معظم ميادين البحث»[2]. وعليه تبقى كمنهج أساسي استمدت معارفها من مختلف العلوم، وبهذا لم تعد موضة بل أصبحت لها مكانتها الهامة في مجالات متعدد من البحث اللغوي.

---

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، الناشر الدار البيضاء، المغرب: 2002م، ص 67-68.

(*) الوجودية: مدرسة فلسفية معاصرة ذات شعب ثلاث: 1-الوجودية المسيحية عند كير كجارد، مؤداها أنّ قلق الإنسان يزول بالإيمان بالله. 2- الوجودية الإلحادية عند سارتر تجعل للإنسان مطلق الحرية في الاختيار، 3- الوجودية المسيحية التي ينشدها ماريتان والتي مفادها أنّ الإيمان بالله من الرغبة في الوجود والخوف من العدم.ينظر وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، " مذكرة تخرج ماجستير أدب ونقد، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، 2010م، ص 6.

(2) أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة:1995م، ص ح-ط .

3- الروافد المعرفية للبنيوية:

ابتداءً لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنّما كانت له إرهاصات عديدة، ظهرت من خلال مجموعة من المدارس والاتجاهات المتباينة التي يمكن إبرازها فيما يلي:

المصدر الأول: « من المعلوم أنّ مدرسة(الشكليين الروس) ظهرت في فرنسا بين عامي 1915- 1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي واعتبرت الأدب نظاما ألسانيا ذا وسائط إشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع، واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس»[1]، ومن هذا المنطلق فقد هاجم الشكلانيون الروس الرأي القائل بأنّ الأدب فيض من روح المؤلف، أو أنّه وثيقة تاريخية، اجتماعية فقد دعوا إلى استبعاد جميع المظاهر الخارجية، « وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الايديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جداً من مفهوم البنية»[2]. وعليه فقد نادوا بضرورة النظر إلى المفهوم الجمالي للأدب؛ أي الشكل وعدم الالتفات إلى أيّة مضامين أو مفاهيم أو أخلاقيات أو معتقدات وهذا قريب جدا من مفهوم البنية، « كما

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 13.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002م، ص 17.

حددت أهم مراحل الدراسة الأدبية باستبعاد وإقصاء كل الفروض السابقة عن علاقة الأدب بالأفكار أو الفلسفة أو المجتمع ...الخ، ومع أنّها لم تتحدث عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب فإنّها حددت وظيفة الأدب بالإجهاز على الألفة والعادية في العالم أي أنّ تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم»[1]. وفي خضم هذا القول نتوصل إلى فكرة مفادها أنّ الشكلانين الروس اهتموا بالعلاقات الداخلية للنص واستبعدوا جميع الظواهر الخارجية، وحصروا موضوع الدراسة الأدبية بما أسماه ياكبسون "بأدبية الأدب" حيث تكمن هذه الأدبية في الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره.

المصدر الثاني: « الذي استمدت منه البنيوية هو(النقد الجديد)الذي ظهر في الأربعينات والخمسينات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأي أعلامه « أنّ الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية » (عزرا باوند)، وأنّه لا حاجة فيه للمضمون، وإنّما المهم هو القالب الشعري(هيوم)، وأنّه لا هدف للشعر سوى الشعر ذاته(جون كرورانسوم)»[2]. ومن هنا يتضح أنّ هناك صلات حميمية بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد وهذا من خلال ما جاء به أعلامها من مفاهيم للأدب، فالناقد في ضوء هذه المدرسة يبدأ من النص وينتهي إليه، وتتمة لهذا فإنّ « النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التي كانت توازي تلك النتائج المنهجية التي توصلت إليها المدارس السابقة، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 162.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 13.

العالمي بصفة عامة حتى تشكلت في الخمسينات والستينات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية واللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس ونقد الأدب»[1]. هذا يعني أنّ مدرسة النقد الجديد تعد ركنا أساسيا في بلورة مختلف العلوم من بينها الحركة البنيوية حيث كانت موازية في نتائجها للمدارس السابقة.

المصدر الثالث: والعنصر الأخير الذي ساعد على تبلور هذا المنهج هو « الألسنية هي الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر وعلى الخصوص ألسنية فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي يعد أبا الألسنية البنيوية لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1917 بعد وفاته»[2]. من خلال هذا نكتشف أنّ الأصول الأساسية للبنيوية هي ما جاء به العالم اللغوي سوسير في مجال دراسة اللغة في حد ذاتها الذي هو الأساس الوحيد والصحيح في هذه الدراسة ، ومن هنا « كانت أفكار العالم اللغوي السوسيري الشهير دي سوسير هي المنطلق لهذه التوجهات لأنّ مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية. اللغة والكلام، المحور التاريخي والمحور التزامني، علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي»[3]. فالمنطلق الجوهري للبنيوية هي الثنائيات المتقابلة

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002م، ص 19.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 14.

(3) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص 10.

والتفريق بينها حسب هذا الأخير « فإذا كان دي سوسير يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة، فإنّ البنيويين يفرقون بين الأدب والأعمال الأدبية، فيعرفون الأدب بأنّه نظام رمزي تحته نظام فرعي يمكن أن تسمى " الأنواع الأدبية " والأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما»(1). فقد عمد هذا الأخير في دراسته للغة على التفريق بين المنطوق والمكتوب والهدف هو دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها على عكس البنيوية التي تفرق بين الأدب والأعمال الأدبية.

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 163.

4-أعلام البنيوية:

لقد أدى ظهور البنيوية إلى تبني العديد من العلماء لها نذكر على سبيل المثال أهم من نبغوا فيها:

1- **فرديناند دي سوسير ferdinand de sassur:** الذي يعد الرائد الأول للبنيوية بالرغم من أنّه لم يستخدم مصطلح بنية في محاضراته أو بحوثه وذلك لأنّ أرائه في علم اللغة الداخلي وتميزه بين اللغة كنظام واللغة كحدث فعلي يمارسه شخص معين هي أساس نشأة الدراسة البنيوية، ولعل أهم إسهاماته في حقل الدراسات اللغوية يمكن تحديدها على النحو التالي:

1- فصل اللغة: langnage: كمؤسسة اجتماعية tuionsoical insti عن الكلام speech باعتباره صادر عن الفاعل.

2- فصل اللغة عن تاريخ اللغة: لم يكتف سوسير بالتفريق بين اللغة والكلام فحسب، بل فرق أيضا بين النظرة التواقتية التزامنية synchronic للغة وبين النظرة الزمنية التعاقبية Diachronic للغة.

3- رفض النظرة الاسمية the nominalist view إلى اللغة وهي النظرة التي ترى أن ماهية اللغة تكمن في تسمية الأشياء بأسماء معينة أو ربط كلمة ما بفكرة سابقة

حاضرة في الذهن[1]. لذا فقد سعى إلى التفريق بين هذه الثنائيات التي تهم الدارس البنيوي أما العنصر الثاني فيتجلى في فصل اللغة عن التاريخ ودراسته في لحظة معينة.

ومن هذا المنطلق فالمبدأ الأساسي في هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية التي تعالج الأشياء من وجهة نظرة ثابتة «إذ أن علم اللغة لا يسلم بأن هناك أشياء مفروغا منها تظل قائمة حتى لو انتقلنا من مجموعة أفكار إلى أخرى» كما يدعو من ناحية أخري إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها وأهمها: اللغة والكلام/ التواقتية والتعاقبية/ القياسي والسياقي/ الصوت والمعنى[2]. تكمن أهمية الثنائيات في الكشف عن العلاقات بين العناصر التي تربطها وتكونها، وفي هذا المجال « يقول دي سوسير تبدأ تصنيفاتها بوصف كل وحدة من الوحدات، نجد أن وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من العناصر الأخرى، نظرا لأن أحد من هذه العناصر لا يملك أيّة قيمة ذاتية (باطنية) اللهم إلا بتقابله مع باقي العناصر الأخرى. ومعنى هذا أنّه لا سبيل إلى اعتبار اللغة مركبا مختلطا يتألف من مجموعة من الوحدات المادية، بل إنّ اللغة نسق أو نظام من " القيم " التي يتقابل بعضها

---

(1) ينظر محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، دب: 1999م، ص 31-32.

(2) ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 19-20.

مع البعض الآخر»[1]، ومن هنا يعتبر أنّ المفردة ليس لها أي معنى إلاّ من خلال علاقاتها مع التراكيب الأخرى، وبهذا فإنّه يؤكد على ضرورة إحلال المنهج البنيوي محل المنهج التاريخي في دراسته للظواهر اللغوية.

2-كلود ليفي شتراوس cl،levi strauss:

فيعد زعيم البنيوية الفرنسية، ومؤسس البنيوية الأنثروبولوجية، حيث عمم مفهومه عن البنية على جميع فروع المعرفة البشرية، وتوسع في نظرته للبنيوية لتشمل الكون بأسره، لأنّه يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات، ويتجلى اهتمام هذا الأخير بالبنيوية من حيث أنّه « توطدت صداقته مع رومان جاكبسون Roman jakobson الذي قاده إلى الاهتمام بعلم اللغة البنيوي، فأسهم بمقال عن " التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا " نشره عام 1945 في مجلة حلقة نيويورك Journal of the circle of new york» [2]. وهكذا « وما إن تعرف ليفي شتراوس علم اللغة البنيوي ـ بفضل ياكبسون ـ حتى أخذ ينظر إلى دراسة سوسير للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية؛ أي تصل بين نسق اللغة (langue) والكلام الفردي (parole) من ناحية، وبين الصورة الصوتية الدال (signifier) والمفهوم (المدلول) (signified) من ناحية ثانية»[3]. هذا يعني أن ليفي

---

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على البنيوية، دط، مكتبة مصر: دت، ص 47.

(2) إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت: 1992، ص 35-36.

(3) المرجع نفسه، ص 38.

شتراوس ركز على اتجاهين أساسيين هما: الثنائيات السوسيرية ونموذج التحليل الفونيمي لياكبسون الذي حاول من خلالها إثبات أن البنية أي اللغة تتبع دائما سبيلا ثنائيا من التراكيب المتوازية.

وفي ضوء هذه الحقيقة « فالبنية عند لفي شتراوس ليست مجرد ظاهرة ناتجة من ارتباط البشر من بعضهم البعض وإنّما هي في المحل الأول نسق system محكومة بالاتصال الداخلي An Internal volasion. وهذا الاتساق لا يمكن ملاحظته بالنسبة لنسق مغلق أو منعزل عن غيره وإنما يتسنى اكتشافه فقط عن طريق دراسة تحولات the stransformation التي بواسطتها يعاد اكتشافها الخصائص المتماثلة في أنساق متباينة»[1]. وبهذا التناول البنيوي لليفي شتراوس ندرك أنه يهتم بدراسة التحولات الداخلية التي من خلالها يتم التعرف على العناصر المكوّنه لها وخصائصها المختلفة، وبهذا فإنه « ـ شيخ البنيويين المعاصرين ـ بقوله إنّه لا بد لنا من أن ندير ظهورنا لكل ما هو معايش vécu، من أجل التوصل إلى فهم "الواقع" Le réel. ومن هنا فإنّ لفي ستراوس يرفض كلا من الفينومنولوجيا، والوجودية، نظرا لأن كلا منهما تسلم بوجود " الاستمرار أو الاتصال " بين " المعاش " و" الواقعي " في حين أنه لا سبيل إلى بلوغ " الواقع " ـ فيما يقول زعيم البنيوية الأنثروبولوجية ـ اللهم إلا انطلاقا من عملية تنحية " المعاش" حتى لو اقتضى الأمر – من بعد– معاودة إدماجه في نسق موضوعي يكون قد تم تطهيره من

---

(1) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر لفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر، دب : 1999م، ص 25.

الشوائب النزعة الوجدانية»[1]. تتمحور الفكرة الأساسية لهذا الأخير هو إقصاء الخارج في دراسته ورفض كلا من الوجودية والفنومنولوجيا وبهذا تكون الدراسة خالية من الشوائب وموضوعية أكثر.

3-رومان جاكبسون Jakobsn:

لننتقل الآن من هذين الشخصيتين إلى عنصر آخر الذي ساهم بطريقة معينة في بلورة فكرة من سبقوه من المفكرين من خلال أنّه « أمكن تطوير أراء ديسوسير في ضوء اتجاهه إلى الكشف عن الأبنية الصوتية للغة حيث برهن على أن البنية الأساسية للغة تتضمن زوجين من التقابلات، فعندما نستمع إلى صوت معين يمكننا أن نقرر في الحال ما إذا كان هذا الصوت حاداً أو غليظا. وعلى أساس من هذا التقابل يتمكن العقل من التعرف على أصوات الكلام وتحديد مفاهيم الكلمات»[2]. قام رومان ياكبسون بتطوير فكرة دي سوسير وركز على الجانب الصوتي في دراسته، وقد عبر عن ذلك في قوله: « إنّ هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا»[3]. فالمنطلق الذي انطلق منه ياكبسون في نظرته إلى البنيوية هو أنه لا شيء خارج النص، فهو يقصي السياقات الخارجية والعوامل التاريخية

---

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، الفجالا: دت، ص 8.

(2) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، دب: 1999م، ص 35-36.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 42.

وذاتية المؤلف، فجوهره الأساسي التركيز على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب. كذلك يعد أحد رواد البنيوية المؤثرين، أو كما يقول صلاح فضل: « يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكيلاتها المختلفة في شخصية ومغامراته العلمية، ابتداءً من مطلع شبابه في موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين في أوربا وأمريكا، وأصبح الحجة والمرجع الأخير»[1]. فهذا يدل على أنّ هذا الأخير كان مهتما بالدراسة البنيوية منذ شبابه وهكذا أصبحت له مكانة ومرجعية في هذا المنهج.

4-رولان بارت Roland barthes:

ولعله أحد أهم الشخصيات التي منحت المنهج البنيوي خصوصية معينة من حيث الأفكار التي جاء بها، فالناقد والكاتب الفرنسي رولان بارت بالرغم من تجاوزه البنيوية وما بعد البنيوية من مدارس نقدية، إلا أنّنا نجده قد نظر للبنيوية بوصفها نشاطا وتبناها منهجا، بيدا أنه استبدلها بمنهج آخر فردي، على أنّ سمة البنيوية لا تزال ملموسة في أعماله[2]. أي أن اسمه ارتبط بالمنهج البنيوي، ذلك لأنّ أرائه أضحت معلما من معالم الدرس البنيوي، هذه الأراء التي تتوزع على المحاور العلمية الإبداعية الثلاثة الرئيسية: المتلقي، النص، المبدع، والتي نبرزها على النحو التالي:

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1998م، ص 75.

(2) ينظر إديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة: 1993م، ص 29-30.

1- المتلقي: يضع بارت المتلقي في بؤرة اهتمامه، ويجعله شريكا في إنتاج النص وليس مجرد مستهلك لغوي للنص الأدبي، ذلك لأنّ بارت لا يستهدف القارئ العادي، بل يستهدف النص المكتوب، القارئ المثقف الذي يستطيع فك شفرات النص.

2- النص: يتشكل النص عند بارت من نسيج لغوي، وهو بلاغ لغوي مكتوب على أساس فرز العلامة اللسانية أي أن لكل نص أدبي مظهران، مظهر دال يتمثل في الحروف وما يتكون منها الألفاظ وعبارات دالة، ومظهر مدلول، وهو الجانب المجرد أو المتصور.

3- المبدع: يدعو إلى تحرير النص من سلطة المؤلف وربطه بسلطة القارئ[1]. وفي ضوء هذه الدعوة يمكن فهم مقولة بارت المشهورة حول موت المؤلف لأنه لا يقصد إلغاء المؤلف تماما، وإنما يقصد عدم الرجوع لأي شيء خارج النص. وفي نفس المجال « لا يجد بارتBarths مانعا من التسليم مع " **مبرلوبونتي** " بأن " البنيوية " قد فتحت أمام الفكر البشري المعاصر. آفاق جديدة، ذات أبعاد واسعة، ولكنه يذكرنا بأن السرّ في هذا الفتح الكبير التي جاءت به " البنيوية " هو أنها قد أصبحت بمثابة " اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة " كما يقول بارت مرة أخرى هو أنه " ما يزال علينا أن نستكشف عالم اللغة، على نحو ما نستكشف الآن عالم الفضاء " وربما أصبح هذان الكشافان هما أهم

---

(1) ينظر بارت رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، سوريا: 1993م، ص 910 وما بعدها.

سمة يتميز بها عصرنا»[1]. ومن خلال هذا نفهم أنه اعتبر البنيوية أنها موازية للغة حيث يعدها الوسيلة المستخدمة لشرح حضارتنا المعاصرة.

5-تزفيطان تودوروف Todorov Tzvetan:

يعد هذا الناقد من أبرز الناقد الذين اهتموا بالمنهج البنيوي فهو يحدد النص الأدبي من الداخل، وذلك من خلال تركيزه على العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات وعلى هذا الأساس فهو يقول: « .. إنّ العمل الأدبي لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل أنّه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام»[2]. ومن هنا يتضح أن هذا الأخير يدفع النقاد لرؤية العمل الأدبي بطريقة محايثة أي عزل النص عن جميع السياقات الخارجية، إضافة إلى هؤلاء الأعلام نجد الساحة النقدية قد اشتهرت بنقاد بنيويين بذلوا جهدهم في تطوير هذا المنهج نذكر على سبيل المثال: **جان بياجيه Jean piaget** و**جاك لاكان J.Lacan** و**جاك دريدا J.Derrida** ...الخ الذين اختلفت أرائهم حول الصرح البنيوي.

---

(1) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، الفجالا: دت، ص 10-11.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت: 1979م، ص 20.

الفـــــصـــــل الأول

مبادئ وآليات التحليل البنيوي

نقف في هذا الفصل عند أهم الأفكار أو الآليات النظرية لمشروع التحليل البنيوي للنصوص الشعرية، وذلك من خلال تسليط الأضواء على مختلف المجهودات النقدية الغربية الهادفة إلى تأسيس نظرية بنيوية متماسكة، فالتحليل البنيوي تحليل ينبثق من النص نفسه ذلك عن طريق تأمل الناقد لعناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقاتها ببعضها البعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر، إضافة إلى ذلك نجد مجموعة من المستويات التي يؤدي تظافرها إلى الكشف عن الدلالات الخفية التي تتضمنها بنيات النص وذلك من خلال النظر إلى مختلف العلاقات التي تربط بنيات النص، بدءا بالوحدات الصغيرة كالفونيم انتهاء بالنص الأدبي، ولتوضيح أكثر اتبعنا مجموعة من النقاط الأساسية التي نوردها في المباحث التالية:

1- مبادئ المنهج البنيوي.

2- آليات التحليل البنيوي.

3- مستويات التحليل البنيوي.

1- مبادئ المنهج البنيوي:

يقوم كل منهج من المناهج على إرساء مجموعة من المبادئ والمحاور الأساسية التي يعتمد عليها الناقد في تحليله لمختلف النصوص، وعلى هذا الأساس « فإنّ أول عمل قامت به البنيوية في سبيل تعزيز وجودها هو التعطيل المؤقت والمقصود للمحور التاريخي، بهدف دراسة الأدب في ذاته، بوصف أنّ كل نص أدبي بنية مستقلة قائمة بنظامها اللغوي الذي يمكن إدراك علاقاته و ترابطاته وعناصره الأساسية، و كيفية تركيبها حيث تؤدي وظيفتها الجمالية، ومن هنا نجد أنّ النص الأدبي في البنيوية لا يرتبط بأي جانب خارجي كما تعلمون لا بالمؤلف ولا بنفسيته ولا بالمجتمع، وإنّما هو مرتبط بما سماه البنيويون أدبية الأدب»[1]. فالبنيويون لا يعترفون بالبعد الذاتي أو الاجتماعي للأدب لأنّهم يعرفون الأدب بأنّه كيان لغوي مستقل لا صلة له بأي سياق خارجي فدراستهم للعمل الأدبي هي دراسة آنية، فالنص يسير وفق نظام واحد هو زمن نظامه.

فالخطوة الأساسية التي اعتمد عليها البنيويون هي فكرة « أدبية الأدب هذه المقولة شاعت في الستينات حيث نقلت مركز القيمة في الأعمال الأدبية من السياق التاريخي والسياق الإجتماعي والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها أي في طبيعتها الشعرية بالمفهوم الواسع لكلمة الشعرية التي لا تقتصر على جنس بذاته و إنّما تشمل كل الأجناس الفنية ارتبط ذلك إلى درجة كبيرة بنظرية شاملة لجاكبسون عن

(1)عبد القادر علي باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء:1425هـ - 2004م، ص 41.

وظائف اللغة طبقا لمنظومة المرسل والرسالة والمرسل إليه وقناة التواصل والشفرة وتمثلت لديه وظائف اللغة في ستة جوانب أبرزها الوظيفة الشعرية وهي التي يصبح فيها التركيز علي الرسالة ذاتها»[1]؛ أي أنّ النص يتضمن عادة هذه الوظائف التي أتى بها ياكبسون بدرجات متفاوتة، فغالبا تقوم الوظيفة الشعرية بوصف الرسالة بأنّها أدبية، فالوظيفة الشعرية هي المقابل لأدبية الأدب.

كما أنّنا نجد « الناقد البنيوي يهتم في المقام الأول بتحديد الخصائص التي تجعل الأدب أدبا، التي تجعل القصة أو الرواية أو القصيدة نصا أدبيا، ولكي يحقق ذلك عليه أن يدرس علاقات الوحدات والبنى الصغرى بعضها ببعض داخل النص في محاولة للوصول إلى تحديد للنظام أو البناء الكلي الذي يجعل النص موضوع الدراسة أدبا، وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدما أنّه موجود، وبعد ذلك يحاول تطبيق خصائص النظام الكلي العام على النصوص الفردية معطيا لنفسه حق التعامل بحرية مع بنى النص الصغرى ووحداته»[2]. معنى هذا أنّ العمل الأدبي له بنية مستقلة سواء كانت عميقة أو سطحية التي تربط بينهما مجموعة من العلاقات، فالبنيوية الأدبية تركز على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب.

انطلاقا من هذا فإنّ «هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا؛ أي هنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأنّ هذه

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة:2002م، ص 92.

(2)عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، دط، الكويت:1998م، ص 159.

البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المنهجي المنظم».[1] وبهذا فإنّ العمل الأدبي له بنية مستقلة سواء كانت عميقة أو سطحية، « وتأكيدا لذلك ترى البنيوية أنّ كل نص يحتوي ضمنيا على نشاط داخلي يجعل من كل عنصر فيه عنصرا بانيا لغيره ومبنيا في الوقت ذاته. ولهذا فإنّ النظام الذي يقوم عليه بناء النص يسمح لكثير من العناصر بالتحول داخل النص من الموجب إلى السالب والعكس»[2]. إذن فإنّ البنية تتميز بتغيرات وتحولات داخلية فهي بذلك غير ساكنة سكونا مطلقا.

وفي ضوء هذا الصدد فإنّنا نجد أنّ أدبية الأدب اهتمت بالجوهر الداخلي للنص وأقصت جميع العوامل الخارجية وهذا ما أوحى بفكرة "موت المؤلف"، « حيث أنّ العمل الأدبي الذي ظللنا نشعر به طويلا، هو الابن المشروع لإبداعية المؤلف ويدل على شخصية المؤلف، ويمكن أن نعتبر النص على أنّه المجال الذي تدخل من خلاله إلى نوع من الاتحاد الإنساني والروحي مع أفكار المؤلف و مشاعره، ويمكن أن يقول القراء أيضا: إنّ الكتاب الجيد هو الذي يخبرنا عن الحقيقة التي تتعلق بحياة الإنسان، وإنّ الروايات والمسرحيات تحاول بقدر الإمكان أن تخطرنا بحقائق الأشياء، ولكن البنيويين ظلوا يخطروننا بأنّ المؤلف مات وأنّ الخطاب الأدبي لا يحمل في داخله أيّة إشارة أو وظيفة لما يمكن أن نسميه بالحقيقة»[3]. فهذا المبدأ يوحي أنّه ردة فعل على المناهج السياقية

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 158.

(2) إبراهيم محمود خليل،النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك،ط1،دار المسيرة للنشر والتوزيع دب،2003م، ص 98.

(3) يوسف نور العوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، طبع، نشر، توزيع القاهرة: 1414هـ-1994م، ص26.

التي كانت تعتبر أنّ الأدب يعكس حياة المؤلف، مشاعره وظروفه الاجتماعية والتاريخية وكل ما يحيط به.

« فقد أطلق البنيويون شعار "موت المؤلف" لكي يضعوا حدا للتيارات النفسية والاجتماعية في دراسة الأدب ونقده وبدأ تركيزهم على النص ذاته بغض النظر عن المؤلف، أيا كان هذا المؤلف والعصر الذي ينتمي إليه والمعلومات المتصلة به، وقد كان البنيويون يقصدون بهذا الشعار "موت المؤلف" ألا تصبح البيانات مرتبطة بالمؤلف هي جوهر الدراسة النقدية للأدب أو هي نقطة الارتكاز الإستراتجية الموجهة للعمل التحليلي النقدي بل يجب أن تكون نقطة الارتكاز – عندهم – هي من النص ذاته»[1]، « لقد كانت مقولة موت المؤلف كناية بلاغية عن هذه الإستراتجية البنيوية الجديدة»[2]. هذا يدل أنّ تركيزها قائم على النص و التأكيد على استقلاليته بدل المؤلف، الذي سيقود إلى فرضيات أولية حول القراءة في علاقتها بالكتابة، وهذا ما حدّ "**برولان بارت**" إلى أن يذهب إلى موت المؤلف. وهذا ما أكده "رولان بارت" في كتابه **(نقد و حقيقة)** « في مقالة "موت المؤلف" وهي مقالة نقدية لها أهمية مصيرية ليس على نقد بارت فحسب وإنّما على النقد الألسني وعلى(النّصوصية). وهي مقولة لا تعني ظاهر معناها اللغوي، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة، إنّها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف

---

(1) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة:2002م، ص 98.

(2) عبد القادر علي باعيسى، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء:1425هـ-2004م، ص 57.

المتمثل بالأدب المهيمن: المؤلف، إنّها تفتح النص على القارئ بما أنّ القارئ هدف أولي للنص وتزيح المؤلف مؤقتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص ثم يصار بعد ذلك إلى استدعاء المؤلف ليحضر حفلة زفاف النص إلى قارئه ليبارك هذه العلاقة الجديدة»[1]، ومن هذا المنطلق نجد أنّ البنيوية تعزل المؤلف ولا تلغيه من خلال اهتمامها بالعمل الأدبي كله و ليس بمرجعيته التاريخية وإنّما تنطلق من النص لأنّ المؤلف قال كذا ولم يقل كذا وهو انتصار للحقيقة الإبداعية.

ولتوضيح هذه الفكرة يجدر الإشارة إلى أنّ « موت المؤلف إذاً ليس فناءه ولا نهايته، بل هو – فحسب – ترقيع للنص عن شروط الظرفية و قيودها ومن ثم فتح المجال لنّصوصية النص التي يدخل النص إلى آفاق انسانية عابرا للزمان و المكان، حيث يكون النص والإبداع هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلف والقارئ، ولن يتسنى للنص أن يأخذ مداه مع القارئ ومع التاريخ إلاّ بعد أن يستقل عن سلطة المؤلف وهيمنته، على أنّ المؤلف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الأدبي الذي يشكل سياقا مصدريا و مرجعيا للنص»[2]. هذه الفكرة تقودنا إلى أن نفهم أنّ الناقد البنيوي لم يعد يجد صعوبة في دراسة النصوص و الانخداع لمختلف أنواعها، فموت المؤلف أدى إلى ولادة القراءة.

كما « تنطلق البنيوية structuralism في نقدها للأدب من المسلمة القائلة بأنّ البنية تكتفي بذاتها ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلي أي عنصر من العناصر الغريبة عنها

(1) بارت رولان، نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري، الإسكندرية: 1994م، ص 10.
(2) المرجع نفسه ، ص 11.

أو عن طبيعتها. والنص الأدبي النثري أو الشعري هو بنية تتكون من عناصر، وهذه العناصر تخضع لقوانين تركيبية تتعدى دورها من حيث هي روابط تراكمية تشد أجزاء الكيان الأدبي بعضه إلى بعض، فهي تضفي على الكل خصائص مغايرة لخصائص العناصر التي يتألف منها النص»[1]، فالمحلل البنيوي يبحث عن المعنى ويشرح العلاقات ويكتشفها في النص، معنى هذا أنّ النص الأدبي يشرح نفسه بنفسه، «ومعنى هذا أنّ قاعدة الانبثاق* تقتضي أن يرتكز التحليل على دراسة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بوظائفها وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية»[2]. وفي ظل هذا القول فعلى الناقد البنيوي أن يتأمل عناصر النص وطرق أدائها لوظائفها وعلاقاتها ببعضها البعض دون أن يتجاوز حدود النص إلى أي موقع آخر.

«فالتحليل البنائي يجب أن ينصب أساسا على دراسة الحالة للموضوع etude mmianetntede lobjet. وهذه دراسة الحالة (أو المحايثة) تفترض استقلال الموضوع بالنسبة لملابساتها التاريخية والجغرافية أو الوجودية لأنّ النسق ديناميكي يخضع لسلسلة من التغيرات الباطنية دون تدخل أيّة عوامل خارجية. وقد كان الحلم الأكبر لكثير من "البنائيين" هو تثبيت البناءات فوق دعائم لازمانية شبيهة بالدعائم الرياضية»[3]. هذا يدل

(1) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة، 1424هـ -2003م، ص 95 .

(2) صلاح فضل،نظرية البنائية في النقد الأدبي،ط1،دار الشروق،القاهرة:1419هـ-1998م،ص 136.

(3)عبد الوهاب جعفر ،البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فكوه،دط،دار المعارف،الإسكندرية:1989م.ص9

(*) الانبثاق: هو مصطلح المحايثة عند صلاح فضل.

على أنّ الإقصاء للمرجعيات الخارجية وتشبيهها بالدراسات الرياضية، من خلال القوانين والمبادئ التي يجب أن يتقيد بها المحلل البنيوي في دراسته للأثر الأدبي.

وعليه « فإنّ (المحايثة) immanence إذن مصطلح يدل على الاهتمام بالشيء (من حيث هو) ذاته وفي ذاته، فالنظرة المحايثة هي النظرة التي تفسر الأشياء في ذاتها ومن حيث هي موضوعات تحكمها قوانين تنبع من داخلها وليس من خارجها»[1]. ويظهر جليا لنا أنّ هذا المصطلح تضبطه وتحكمه قوانين، والتي تتمثل في الدراسة الجوهرية دون أيّة عوامل خارجية نفسية، تاريخية، اجتماعية...الخ.

ويذهب الدكتور "**زكريا إبراهيم**" إلى ترجمة هذا المصطلح إلى « الكمون أو" المحايثة" هو من المبادئ الأساسية للمنهج البنائي ويقوم على تحليل الظاهرة من داخلها دون البحث عن مؤثرات خارجية فعلم اللغة البنائي مثلا يدرس النسق اللغوي دون النظر إلى الأفراد الذين يتحدثون اللغة»[2]، فالمحلل البنيوي لم تصبح تعنيه تلك المظاهر الخارجية بل اقتصر على دراسة اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

وأخيرا « يهتم "**دليوز**"**Dilyoz** بإيراد الطابع المحايث (أو الكموني) immanent للبنية، فتراه يقرر أنّ كل ما يطرأ على "البنية" من أحداث، أو أعراض أو– إن شئت فقل "عارض" – لا يقع لها "من الخارج" بل إنّ من شأن كل "بنية" أن تنطوي على "ميول

---

(1) يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، دار العربية للعلوم، دب، 1429هـ – 2008م، ص 134.

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة، عند مشيل فوكوه، دط، دار المعارف، دب: 1989م،ص 331.

"أو"اتجاهات باطنة" تكون هي المسئولة عن كل ما قد يعرض لها من "التغيرات"»[1]، ومن هنا يتضح أنّ دراسة أي نص من الوجهة البنيوية تقتضي على المحلل أن يدرسها بمختلف حيثياتها و تفاصيلها بشكل موضوعي دون إقحام ذاتيته أو تدخل عوامل خارجية كالنفسية والتاريخية والاجتماعية...الخ. تكملة لما سبق فإنّنا نجد أنّ المنهج البنيوي يتسم بمبادئ وخصائص أخرى تميزه وهي كالآتي:

«التركيز على تحليل النصوص تحليلا شموليا بمعنى أنّه لا يحسن الاكتفاء بتناول جزء أو أكثر من العمل الأدبي»[2]، إذ أنّه لا يمكن دراسة النص بتفريق الأجزاء المكونة له، فكل عنصر من العناصر يؤدي وظيفته الخاصة، فالناقد البنيوي إذن: « يرتكز في دراسة الأدب باعتباره ظاهرة قائمة في لحظة معينة تمثل نظاما شاملا، والأعمال الأدبية تصبح حينئذ أبنية كلية ذات نظم، وتحليلها يعني إدراك علائقها الداخلية، ودرجة ترابطها والعناصر المنهجية فيها وتركيبها بهذا النمط الذي تؤدي به وظائفها الجمالية المتعددة»[3]. ففي هذا السياق يقوم المحلل البنيوي بتحليل الأثر الأدبي في بنيته الكلية من خلال ترابطاته الداخلية والعناصر المكوّنة له.

---

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، الفجالة: دت، ص 35.

(2) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر و التوزيع، دب:1424هـ-2003م، ص 97.

(3) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، اتجاهات النّقد الأدبّي العربّي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ - 2011م، ص 189.

وكما يقول: "**سارتر**"**Sartre** « بمناسبة المنهج الجدلي – الذي يتفق في هذا التصور مع المنهج البنائي – فإنّ المهم على أيّة حال دائما هو اتخاذ موقف شمولي، واتخاذ هذا الموقف الشمولي يقتضي توصيل العناصر القابلة للتفريق، أي أنّ المنهج البنائي في صميمه يعتبر تحليليا وشموليا في الوقت نفسه، فهو يرفض أن يعالج العناصر التي يتكون منها كل ما على أنّها وحدات مستقلة، إذ أنّ البنية كما كررنا ذلك كثيرا ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة»[1]. ونقصد بذلك أنّه تحليلي شمولي في عمقه؛ أي أنّه لا يفسر العنصر بمعزل عن الكل، فالنص الأدبي مبني بطريقة شمولية فكل عنصر فيه يفسر بعلاقته بالكل، ولا يمكن أن يكون للعنصر قيمة خارج كيان النص.

فالبنيوية إذن « طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنّها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته، ويعني هذا أنّ النص عبارة عن لعبة الاختلافات ونسق من العناصر البنيوية التي تتفاعل فيما بينها وظيفيا داخل نظام ثابت من العلاقات»[2]، فالنص الأدبي في نظرهم لا ينبني على التراكم بل قائم على مجموعة من الاختلافات بحيث أنّنا لا يمكننا أن نشكل كلمة من نفس الحروف ونفس المنوال ينطبق على الجملة والنص كذلك، وهذا ما أكده "دي سوسير"

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ – 1998م، ص134

(2) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، إتّجاهات النّقد الأدبّي العربّي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ – 2011م، ص 187.

أنّ اللغة مجموعة من الاختلافات وهذا ما أكده في دراسته اللسانية في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، « ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتناظر والتعارض والتضاد والتوازي والتجاوز والتقابل بين المستويات النحوية والإيقاعية والأسلوبية والحكائية»[1]. ويتجسد من خلال هذه الفكرة أنّ المحلل البنيوي يسعى لاستخراج مواطن الائتلاف والاختلاف الموجودة في النص عبر مستويات متعددة . «ومن هنا فإنّ المنهج البنائي يتمثل أولا في الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة ومعرفة العلاقات فيما بينها، كما يتمثل ثانيا في تنظيمها حول محور دلالي دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف»[2]. يعني هذا أنّ الكيان اللغوي عبارة عن مجموعة من الاختلافات التي يعتمد عليها المحلل البنيوي، فالأشياء تتضح بضدها من خلال أنّ الكون مبني علي النظام الثنائي المتضاد كالليل والنهار، الخير والشر، الحياة والموت.

يضاف إلى ذلك أنّ البنيوية تتخذ مبدأ آخر هو "قاعدة المناسبة" فهي « وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع، فأمام شجرة واحدة يستطيع المراقب أن يلاحظ مظهرها وضخامتها وأوراقها بينما يتوقف مراقب ثان أمام تجعدات جذعها وتأثير الشمس على أعضائها، ويعنى ملاحظ ثالث بأرقامها الإحصائية وتعداد بياناتها، بينما يعنى رابع بخصائص أجزائها العضوية، وبوسعنا أن نتقبل جميع هذه الأوصاف على شرط أن تكون

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية، بيروت: 2005م، ص 161.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ - 1998م، ص 134.

متماسكة ومبنية على وجهة نظر محددة»[1]، فالناقد البنيوي لا يشرح النص إلاّ وهو يتأمله، وهذا ما يؤدي إلى اختلاف في تحليل النصوص، فكل يلجه من المستوى الذي يريده، فنجد مثلا من يستهل دراسته بالجانب الصوتي وآخر ينطلق من المستوى الدلالي وهكذا، وهذا من أجل البحث عن الفضاء المناسب الذي يسمح له بشرح الخطاب.

كما أنّ « الصورة التي يجهد الشاعر الفنان نفسه للوصول إلى خلقها لا تعني الزخرفة اللفظية ولكنها بكل تأكيد اندماج إلى حد الذوبان بين نسقين ملتحمين: الحسي الذي يتجلى ببراعة القدرة على استعمال اللفظة زخرفيا وبلاغيا ومعماريا، والنسق الذهني أو المعنوي حيث ترتفع الألفاظ والمفردات إلى مستوى التأمل العميق والغور في فهم الصورة غير مجزأة لتوضيح المعنى أو تثبيته في المتلقي نفسه بقوة ولا يكون المعنى إلاّ نسيجا من التحام الصورة والمعنى»[2]. تفيد فكرة التأمل أنّها كلية لا تقتصر على جزء معين للعمل الأدبي، وأن يتمتع الناقد البنيوي بالنظرة الدقيقة والمتميزة، حتى يتمكن من التغلغل في عمق النص.

وتتمة لهذه المبادئ نجد أنّ التحليل البنيوي"يمتد عمقا لاعرضا" وهذا ما يؤكده " لفي ستراوس" « أنّ البحث البنائي يصبح عبثا إن لم يأخذ في اعتباره هذا المنهج، لأنّ دراسة حالات كثيرة بشكل سطحي لا تؤدي إلى أيّة نتائج ذات قيمة، وعلى العكس من ذلك فإنّ

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 136.

(2) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ - 2011م، ص 190-1991.

دراسة حالات قليلة بتحليل عميق يفضي إلى الكشف"ميكانيزم" الواقع وصياغة نماذجه الأصلية الشارحة، ومعنى هذا أنّ المنهج البنائي يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء»[1]، فالدراسة البنيوية تكون عمودية لا أفقية، من خلال أنّ البنيات العميقة هي التي تشرح العلاقات السطحية لأنّ المظهر الخارجي هو واضح للعيان، وما يحتاجه الدارس أو المحلل هو اكتشاف أغوار هذا النص.

النقد البنيوي يعتمد على العقل ويأخذ بعين الاعتبار بالمعرفة وبالماهيات وحتى تتحقق الماهيات لا بد من أن تتوفر شروط أساسية في الناقد باعتباره له الحق في شرح الخطاب وتحليله وفي هذا السياق نجد الدكتور "صلاح فضل" حددها كالتالي :

1-النقد والحقيقة :

إذا كانت علاقة النقد بالعمل الأدبي هي نفس علاقة المعنى بالشكل فمن المستحيل على النقد أن يزعم أنّ مهمته هي ترجمة العمل بشكل أوضح، إذ إنّه لا يوجد ما هو أوضح من العمل نفسه، فالناقد يحل المعاني المزدوجة ويجعل نوعا من اللغة يسبح فوق اللغة الأولى للنص اعتماداً على ضرورة تماسك الرموز بينهما، فالنقد هو اعتبار العمل كله دالا، وهكذا فإنّ الناقد لكي يقول الحقيقة لابد أن يكون دقيقا في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي، وعلى حد تعبير "**كافكا**" ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة ولكن مهمته أن يخلقها[2]، وبهذا فالنقد هو التحليل، التأمل، التفكيك، القراءة؛ أي أنّ الناقد

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ -1998م، ص 137.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 218.

يضع نصب عينيه هدفا معينا يصل إليه فهو ينطلق من النص في حد ذاته، ويشرح تماسك رموزه ومستوياته ليكشف علاقاته الداخلية، ولهذا فمن شروط النقد البنيوي أن يعتبر العمل الأدبي كلّه دالا بمعنى أنّه يشكل نظاما علاميا، فالقصيدة مثلا لا يمكننا أن نحللها من خلال بيت واحد فهي كل متكامل، وعلى هذا الأساس فالناقد لا يرى إلى الرموز باعتبارها رموز مستقلة بل ينظر إليها داخل العمل الأدبي ككل فقيمته تكمن داخل كينونة الخطاب، أما ما يعنيه "كافكا" في قوله السابق هو أن الناقد يقوم بقراءة أو بإعادة بعث النص الأدبي وهذه هي عين الحقيقة، فالنص الذي لا يتلقاه الناقد الحقيقي لا تصبح له قيمة، فالناقد الحقيقي هو الذي يستطيع أن يقدم لنا النص في خصوبتة وفي إمكاناته الحقيقية.

2- منطقية النقد ولغويته :

« من المفروض أنّ أي قصاص أو شاعر أو أديب يتحدث عن الأشياء و الظواهر لها وجودها الخارجي السابق على اللغة مهما كان مستوى الدوران الذي تفرضه عليه نظريته أو رؤيته الأدبية. فالعالم موجود والكاتب يتحدث عنه، أما موضوع النقد فهو شيء مختلف عن ذلك، فليس موضوعه العالم وإنّما ما قيل عن هذا العالم، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية؛ أي في المصطلح النقدي الحديث"ما وراء اللغة "أو ميتا لغة، أو اللغة الشارحة، إذ إنّه تناول لغوي لمعالجة لغوية أخرى»[1]، فالنقد هنا ليس سوى نوع ممّا وراء

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 219.

اللغة ومهمته تكمن في اكتشاف أو بحث الصلاحيات أو الإمكانات المتاحة في الخطاب أو في النص، وليست مهمته اكتشاف الحقائق، والشيء الأساسي المشترك بين النقد البنيوي والنص الأدبي هو اللغة، فهل نستطيع أن نقول أن النقد لغة ثانية؟ لا وذلك لأنّ الناقد يتميز بقدرات ومهارات معرفية تجعله أكثر يتوغل في أغوار النص لأنّه في كل مرة يكشف شيئا جديداً، وعليه فالنقد هو لغة شارحة لأنّه يقوم بالوصف والتحليل والشرح. كما اتجه البنيويون منذ البداية إلى استبدال المؤلف بالناقد، فالفراغ الذي ولده موت المؤلف في المشروع البنيوي شغله الناقد البنيوي الذي لبس مسوح الإبداع، ورفع شعارات اللغة الشارحة أو الميتا لغة والنقد الشارح أو الميتا نقد. مرة أخرى فإنّ هذه الشعارات قد لا تكون معوقة للإنارة الداخلية أو المقاربة الموضوعية»[1]. نستوضح من خلال هذا أنّ البنيويين قاموا بإحلال الناقد محل المؤلف لأنّه له القدرة على الاندماج في صميم النص.

3– كيف نكتب ؟ :

فالنقد كان ينبني في القديم على تساؤل هو لماذا نكتب؟ وبعدها حل محله تساؤل آخر أحدث وأخصب هو كيف نكتب؟ هو الذي يفتح لنا المجال بعد ما كان مسدوداً وهذا ما أكده "كافكا" أنّ كينونة الأدب ليست سوى فنيته وتكنيكه[2]، فالعمل الأدبي يدرسه البنيوي من حيث بحثه على التقنيات والكيفيات التي ينبني عليها هذا الأخير، فهو

(1)عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة ،العدد232،دط،الكويت:1998،ص250

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص221

يكتشف كينونة الخطاب من خلال معاينة الخفية بواسطة شرح تقنياته وإمكانيته أن يتعرف على مختلف الأشكال الدلالية.

4- طابع التحليل لا التقييم:

إنّ المنهج البنيوي لتحليل النصوص ليس من مهمته بيان جودة النصوص أو رداءتها ولكنه يحاول أن يبرز كيفية تركيباتها والمعاني التي تنطوي عليها عناصر النص في تآلفها، فالشكل الأدبي عند البنيويين تجربة تبدأ لتنتهي بالنص نفسه بقراءة مغلقة لا نجد في ساحاتها إلاّ الناقد الذي يستجلي عناصره[1]، وبهذا فالناقد البنيوي ينطلق من الفكرة التي يريد الوصول إليها، ولهذا فهو يكلف نفسه بأن يبقى في إطار النص ولا يصل إلى منتهاه؛ أي أنّه يبدو في حلقة النص ولا يخرج إلى نقطة البدء ولا إلى نقطة المنتهى، لأنّه يدرس النص كبنية وإذا فارقه يعني أنّه منتهي، والنقد البنيوي لا يقبل أن يحكم على النص لا بالجودة ولا بالرداءة ويبقى في حوار متواصل مع النص الأدبي.

تعتبر هذه الشروط التي ذكرناها آنفا بمثابة الدعائم التي يجب أن يتقيد بها كل ناقد بنيوي في دراسته للأعمال الأدبية.

---

(1) ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 222.

2- آليات التحليل البنيوي:

1-أدوات الناقد البنيوي: أمّا أدوات الناقد البنيوي أو مفاهيم البنيوية – كما تسميها **يمنى العيد**– فيمكن إجمالها على النحو الآتي:

1- مفهوم النسق:système « يتحدد هذا المفهوم في نظرتنا إلى البنية ككل، وليس في نظرتنا إلى العناصر التي تتكون منها وبها البنية. ذلك أنّ النية (هكذا) ليست مجموع هذه العناصر، بل هي هذه العناصر بما ينهض بينها من علاقات تنتظم في حركة. العنصر خارج البنية غيره داخلها. وهو يكتسب قيمته داخل البنية وفي علاقته ببقية العناصر أو بموقعه في شبكة العلاقات التي تنتظم العناصر والتي بها تنهض البنية فتنتج نسقها»[1]، وذلك يجعلنا نفهم أنّ النص عبارة عن نسق؛ أي بنية شمولية أو كيان متكامل الوظائف، فهناك انسجام بين عناصره بحيث لا يمكن أن نفصل عنصر عن الكل، تماماً مثل الإنسان، فكل عنصر داخل النسق يعتبر فعالا، « وهنا كان دي سوسير ينادي بأهمية النظر إلى اللغة على أنّها نسقsysteme، وذلك على اعتبار أنّ المجتمع هو مجموعة من الأنساق التي يتألف كل منها من عدد من النظم والظواهر المتكاملة والمتساندة وظيفيا»[2]؛ أي أنّ اللغة في هذا الصدد عبارة عن نسق شبيه بالمجتمع في علاقاته الترابطية المتكاملة بينهم. فالنسق إذاً هو « مجموعة القوانين والقواعد العامة التي

---

(1) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت:شباط 1985م، ص 32.

(2) أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، دط، دت، القاهرة:1995م، ص 74.

تحكم الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة»[1]. وبهذا فالناقد البنيوي ينظر في علاقة كل عنصر بباقي العناصر داخل البنية ويستكشف قيمته ودلالته التي اكتسبها من خلال موقعه في شبكة العلاقات التي تنظم عناصر النص الأدبي وهذه الأخيرة هي التي تنتج النسق وعليه « فإنّ النسق هو الذي يوفر إمكانية العلامة وهو ما يضع النسق في قلب النموذج اللغوي البنيوي»[2]. فهذا النسق المبني على نظام أو عنصر دال، فكل نص أدبي هو علامة دالة. « ولكن البنيوية تهتم – في الأغلب – بالأنساق التي لا تستخدم العلامات من حيث هي علامات في ذاتها. بل أنساق التي يمكن معالجتها بطريقة أنساق العلامة فحسب»[3]. هذا يدل على أنّ النسق ليس سوى مجموعة من العلامات من خلال أنّ العلامة في بعض الأحيان تشكل لنا كلمة مثل: كتب، قرأ، وقد تكون في نسق مصغر هو عبارة عن جملة مثل: رسم الفنان لوحة، أمّا مجموعة الأنساق الصغرى تشكل لنا نصاً مثل: القصيدة، الرواية، القصة...الخ، « والحديث عن اللغة في المشروع البنيوي يعني ببساطة الحديث عن "العلامة" "signe" ذلك الكائن المزدوج الوجه الذي يحمل وجه منه لفظة "دال signifier" والوجه الآخر لفظة "مدلول signified". وما توصيله العلامة هو "الدلالة signification" ، وعملية التوصيل ذاتها من طرف إلى طرف آخر هو "التدليل

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد232، دط،الكويت:1998م، ص 93.

(2) المرجع نفسه، ص 226.

(3) رامان سلدن، نظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دط، دار قباء، القاهرة:1998م، ص 90.

"signification"»[1]، «لإيضاح ذلك شبه دي سوسير موقع العلامة في المنظومة اللغوية بموقع الوزير مثلا على رقعة الشطرنج. في لحظة من لحظات اللعب وحيث أنّ الأحجار على الرقعة محكومة بشبكة من العلاقات وحيث أنّ تحريكها يخضع لنظام ويؤدي إلى احتمالات، وحيث أنّ اللاعبين يدخلان في هذا النظام، وحيث أنّ كل ذلك يميز اللعبة كنسق، يمكن في لحظة كهذه أن نستبدل الوزير بأي شيء آخر(بعود كبريت مثلا) هذا الاستبدال لا يغير شيئا في نظام اللعبة ولا يبدل في نسقها»[2]. فالعلامة إذاً وجهان لعملة واحدة، فتقطيع الوجه يؤدي بالضرورة إلى تقطيع الوجه الثاني. وعلى هذا نجد دي سوسير يعرف العلامة بأنّها « المجموع الناجم عن ارتباط الدال بالمدلول ويقصد بذلك أنّ العلامة ليست لفظاً مجرداً عن معنى، بل هي لفظ يفهم منه معنى عند إطلاقه، ولا يمكن الفصل بين الدال والمدلول»[3].

2- مفهوم التزامن sychronie : « هو زمن حركة العناصر فيما بينها في البنية، تتحرك العناصر في زمن واحد هو زمن نظامها. فإذا كان استمرار النظام يفترض استمرار البنية وثبات نسقها، فإنّ التزامن يرتبط بهذا الثبات الذي يشكل حالة. أي أنّه يرتبط بما هو متكوّن وليس بما هو في مرحلة التكوّن»[4]. يعني هذا أنّ العمل الأدبي ينبني بطريقة

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، ص 229.

(2) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت:شباط 1985م، ص 33.

(3) محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت:2004م، ص 27.

(4) يمنى العيد، في معرفة النص، ص 33.

تزامنية من خلال أنّ النص يسير وفق نظام واحد هو زمن نظامه، هذا الزمن الذي تنتظم فيه العناصر يأتي في شكل سيرورة حرف بعد حرف وكلمة بعد كلمة مثل: سر، قم، فهنا جاءت وفق تسلسل منتظم.

فهذا المصطلح يطلق عليه اللسانين اسم المنهج الوصفي أو المنهج البنيوي، «فالبنيوية ككل آنية بالضرورة، إنّها مهتمة بدراسة أنساق أو بنى معينة تحت ظروف صناعية وتاريخية متجاهلة الأنساق أو البنى التي نشأت عنها على أمل شرح أدائها الحالي لوظيفتها»[1]. وفي هذه الحالة يسعى الناقد البنيوي إلى عزل البنية لكي يتمكن من رصد حركة العناصر اللغوية وطريقة تآلفها في هذه البنية وكشف نظامها، والتعرف على القوانين التي تحكم هذا النظام، « فالمنظور الآني(البنائي) يهتم بدراسة العلاقات بين أنساق اللغة في فترة زمنية معينة بالذات»[2]؛ أي البنيوي يعتمد على شرح طبيعة العلاقات التي ينبني عليها النص في لحظة زمنية معينة، كما أنّ « المقاربة الآنية synchronic تعالج الموقف اللساني في لحظة بعينها من الزمان؛ أي أنّها تعنى بوصف الحالة القائمة للغة وما تتجلى اللغة في هذه الحالة في هيئة نظام نسقي يعيش في الوعي اللغوي لمجتمع بعينه»[3].

---

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد232، دط،الكويت:1998م، ص 226.

(2) أحمد أبو زيد، المدخل إلى البنائية، دط، القاهرة:1995م، ص 74.

(3) نعمان بوقرة، المدارس اللسانية المعاصرة، دط، مكتبة الآداب، القاهرة:دت، ص 80.

3- مفهوم التعاقب Diachronic: لا يمكننا فهم مفهوم التعاقب إلاّ بوجود مصطلح التزامن، « "التعاقب" هو من "التزامن" زمن تخلخل البنية، زمن تهدم العنصر، وهو بذلك انفتاح البنية على الزمن، قد يفسر البعض هذا المفهوم البنيوي؛ أي مفهوم "التعاقب" بأنّه يعني زمن تطور وانتقال من بنية إلى بنية، من نسق إلى نسق، من نظام إلى نظام. كانتقال مجتمع من بنية النظام الإقطاعي مثلا إلى بنية النظام الرأسمالي»(1). فالتعاقب ما هو إلاّ انفتاح لبنية النص، وهو شبيه بالمجتمع الذي ينتقل من طبقة إلى طبقة أخرى وعلى هذا « إنّ الدراسة الزمانية تهتم بتعاقب الأزمنة لأجل الكشف عن التطورات التي تلحق اللغة »(2). الهدف من الدراسة التعاقبية هو الكشف عن سيرورة اللغة، وقدرتها على التجدد والاستمرار.

« ولقد تأسست الفلسفة الزمانية على مبدأ القول بأنّ حقيقة الظواهر كامنة في غيرها لا في ذاتها لأنّها مستمدة من العلل والأسباب السابقة في وجودها على وجود مسبب والمعلول فاعترضت الآنية بالقول أنّ حقيقة الظواهر كامنة في ذاتها لا في غيرها، باعتبار أنّها مستمدة من تضافر الأجزاء داخل نظام الكل الواحد، وهكذا قامت الزمانية على تقدير الظواهر في ماهيتها وفي جدلها، في حين قامت الآنية في وجودها: فجوهر الشيء هو وجوده كامن في بنيته ونظامه»(3). فالدراسة التعاقبية تعنى بالظواهر الخارجية

---

(1) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت:شباط 1985م، ص 34.

(2) شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ط1، بيروت:2004م، ص 10.

(3) عبد السلام المسدي، اللّسانيات وأسسها المعرفية، دط، الدار التونسية للنشر، تونس:1986م، ص129.

كالتاريخية والاجتماعية، بينما الآنية ترتكز على دراسة الظاهرة في حدّ ذاتها.

4- مفهوم الطابع اللاوعي للظواهر أو الآلية: « وهو مفهوم تفسير الحدث. اللاهويته مثلا تفسر الحدث بالرجوع إلى علة وجوده. البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية، فالحدث هو كذلك يحكم وجوده في البنية؛ أي نسق من العلامات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية. قيام الحدث على هذا المستوى له استقلالية وهو في قيامه محكوم بعقلانية التي هي عقلانية مستقلة عن وعي الإنسان وإرادته. إنّها الآلية الداخلية للبنية "mécanisme"»[1]. وعلى هذا الأساس فإنّ الباحث البنيوي يدرس البنية العميقة اللاواعية للظواهر وليس طبقاتها الظاهرة أو الواعية.

فالتحليل البنيوي مهما كانت خصوصيته ينبني على مجموعة من الخطوات أو الآليات التي يجب على المحلل أن يتبعها أثناء عمله ولكن « في البدء يجب الاعتراف أنّه ليس ثمة قواعد أو آليات بنيوية محددة أو مضبوطة ينتهجها الناقد البنيوي في مقاربة النص الأدبي فقد غدا من المحال العثور- داخل المؤسسة البنيوية – على قواعد أو مبادئ تمكننا من القبض على جماليات نبض النص في عنفوانه وتمرده الأمر الذي جعل النصية تمارس سحرها اللامحدود. أمام المادة النقدية»[2]. من خلال هذا نستخلص أنّ

---

(1) يمني العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت: شباط 1985م، ص 34-35.

(2) بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، دط، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن: 2010م، ص 66.

البنيويين لم يقوموا بوضع قواعد ثابتة يتخذونها في تحليلهم، ورغم ذلك نجد البعض يحددونها فيما يلي:

أول خطوة في المنهج « هي تحديد البنية أو النظر إلى موضوع البحث كبنية؛ أي كموضوع مستقل»[1]. فالعمل الأساسي الذي ينطلق منه المحلل خلال دراسته لأي نص هو تحديد البنية وعزلها عن مجالها الخارجي فمثلا حين يدرس قصيدة أنشودة المطر فلا يجب أن يخلطها مع بنية قصيدة أخرى كبلقيس لنزار قباني. وكما يقول البنيويون: « نقطة الارتكاز هي الوثيقة، لا الجوانب، والإطار(test is contest) وأيضا: البنية تكتفي بذاتها، ولا يتطلب إدراكها اللجوء إلى العناصر الغريبة عن طبيعتها»[2]. فحينما يقوم المحلل بعزل البنية عن الجوانب المحيطة بها يشترط عليها أن تتمتع بثلاث مميزات أساسية (الشمولية، التحول، ذاتية الانتظام). أمّا الخطوة الثانية: « هي تحليل البنية (هنا لابد من أن نشير إلى أمر هام وهو أنّ الباحث مدعو لأن يعرف علوما تخص موضوعه وتساعده. على القيام بعملية التحليل. وفي تحليل نص أدبي مثلا لابد من معرفة اللّسانيات، لأنّ التحليل يجرى على اللغة التي ينبني بها النص)»[3]. معنى هذا أنّ الناقد يضع الخطاب الأدبي تحت المجهر بغرض تحليله وكشف أسراره، ويشترط عليه أن يلم ببعض العلوم التي تساعده في تحليل البنية

---

(1) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت: شباط 1985م، ص 35.

(2) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، اتّجاهات النّقد الأدبّي العربّي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ-2011م، ص 190.

(3) يمنى العيد، في معرفة النص، ص 35.

مثلا: معرفته باللّسانيات، العلوم اللغوية كالنحو والصرف، وعلم الدلالة والصوتيات...الخ. والخطوة الأخيرة: « يقف التحليل البنيوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي أو عند حدود اكتشاف " نظام النص " كما يحلو لبعض البنيويين أن يسميه شبكة العلاقات أو بنية النص»[1]. وبهذا نجد أنّ الناقد يصف الخطاب من خلال شرح قوانينه الداخلية، وهذه القوانين هي التي تحدد كيانه وذلك من خلال « دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية وفي أنساقها بإمكان الناقد أن ينظر في هذا النسيج مقاربا المستوى السطحي للبنية نافذا إلى مستواها العميق»[2]؛ أي دراسة الوحدات الصغرى المشكلة لبنائه العام، وذلك بغية الكشف عن العلاقات المشكلة له.وعلى هذا الأساس فالتحليل البنيوي هو النظر إلى النتاج الأدبي باعتباره كلا عضويا متكاملا، وبهذا فإنّ أي عنصر لا يتحقق له وجود إلاّ في حقيقة النص.

وهكذا نجد أنّ المنهج البنيوي يتمتع بإيجابيات كباقي المناهج النقدية لأنّه أقرب المناهج إلى العمل الأدبي حيث حاول هذا المنهج علمنة النص فتكمن ايجابياته فيمايلى:

1- أحدثت البنيوية تغيراً شاملا في مفهوم نظرية الأدب، من خلال عدم الاهتمام بحياة المبدع وركزت على الجانب اللغوي الفني الجمالي.

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2005م، ص 158.

(2) يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت: شباط 1985م، ص 36.

2- حاولت إكساب التحليل الأدبي طابعاً علمياً دقيقاً، وذلك بعزله عن السياقات الخارجية حتى لا يبقى مجرد وثيقة تاريخية أو نفسية.

3- أعادت البنيوية النص الأدبي قيمته باعتباره مركز، وذلك بوضعه في السياق المنبثق.

4- تمكنت البنيوية أن تحدث تغيرا في المسار النقدي من السياقي إلى النسقي وذلك بإضفاء العلمية والدقة في مقاربة الأعمال الأدبية[1].

رغم هذه الايجابيات التي ميزت المنهج البنيوي، إلاّ أنّنا نجد مجموعة من النقاد تنكروا له ووجهوا إليه العديد من الانتقادات هي:

1-« إنّ البنيوية ليست علما وإنّما هي " شبه " علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوم بيانية وجداول متشابكة تخبرنا في النهاية ما كنا نعرفه مسبقا»[2]، « ولذلك فهي ليست عديمة القيمة حسب، وإنّما مؤذية لأنّها تجرد الأدب ونقده من صفاتهما الإنسانية»[3].

2- إنّ البنيوية تتجاهل التاريخ فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جيدة في توصيفها ما هو ثابت قار، إلاّ أنّها تفشل في معالجتها للظاهرة الزمانية»[4]، « فهي إذاً ترى أنّ التاريخ

---

(1) ينظر إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ -2011م، ص 216-217.

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، الناشر دار البيضاء، المغرب: 2002م، ص 75.

(3) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع،1424هـ-2003م، ص 103.

(4) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 75.

مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعجز الإرادة الإنسانية عن إحداث أي خدش في تشكيلها أو مسارها. ذلك أنّ العقل البشري يفكر أيضاً من خلال أنظمة، فالعقل هو العقل دائما منذ بدء التاريخ حتى الآن»[1].

3- « ليست البنيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد New criticism الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص كما لو أنّه مقطوع عن موضوعه، مستقل عن دواعي القراءة»[2].

4- إنّ البنيوية في إهمالها للمعنى تناهض وتعادي النظرية التأويلية (الهيرمنيوطيقا)»[3].

5-« عجز المنهج في تحقيق ما وعد به من القدرة على تفسير الأعمال الأدبية من خلال النموذج اللغوي، وهذا ما أكده " **جوناثان كوللر**" حين كتب يقول: إنّ باستطاعة اللغة أن تقدم نقطة ارتكاز عامة للنص الأدبي، لكنها لا تقدم منهجا لتفسيره»[4].

«لعل هذه المزالق والمخاطر التي دفعت ناقدا معاصر إلى وضع منهج جديد في تناول الأعمال الأدبية أثار ضجة بين المثقفين وكبار النقاد في أوروبا والوطن العربي لا تقل عن تلك التي أحدثها المنهج البنيوي. هذا الناقد هو **لوسيان جولدمان**(1913-1970) الذي أطلق على منهجه اسم "البنيوية التوليدية" هي محاولة لتميزه عن المنهج البنيوي

---

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية، بيروت: 2005م، ص 165.

(2) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي من المحاكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة، دب: 1424هـ - 2003م، ص 103.

(3) ميجان رويلي، سعد البازعي، ط3، دار البيضاء، المغرب: 2002م، ص 75.

(4) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، اتّجاهات النّقد الأدبّي العربّي في القرن العشرين، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ، 2011م، ص 240.

اللغوي أو الشكلي الذي يمثله رولان بارت وتدوروف وغيرهم»[1]؛ أي أنّ العجز الذي وصلت إليه البنيوية أدى إلى ناقد كـ: لوسيان جولدمان أن يعتبر هذه الأخيرة قد ألغت الذات والتاريخ هذا ما أدى إلى ظهور بنيويات عدّة كالتكوينية، التوليدية، الماركسية...الخ.

(1) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 166.

3- مستويات التحليل البنيوي :

تعد اللغة تلك المنظومة من الرموز والأصوات التي اصطلحت عليها الجماعة بغرض التواصل، والتخاطب فيما بينهم، ممّا يعني أنّ الظاهرة اللغوية عبارة عن نظام يخضع لقواعد وأسس معينة، ومن هذا المنطلق نجد أنّ أي دارس في تحليله البنيوي للعمل الأدبي يعتمد على أربعة مستويات، « فالمستوى الأدنى أو الأول هو الصوتي الحسي اللغوي، وهو يحمل قيم أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له، وهو الخاص بالدلالة اللغوية ويعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي، لأنّه يكوّن موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء، لأنّ دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع، وهناك مستوى ثالث وسيط يقوم بين الدلالة والموضوع هو المظهر أو المنظر أي مجموع إمكانات وأشكال حسية للموضوعات المقدمة ووجودها ومظاهرها المختلفة وينجم هذا المستوى من تحقق مستويات أخرى»[1]. وربما يعود تقسيم هذه المستويات وتعددها إلى طبيعة اللغة لأنّها نظام مركب ومعقد، وقبل التطرق إلى مضمون هذه المستويات لابد أن نعرج إلى مفهوم التحليل، الذي هو « قريب من الدلالة اللغوية الأصلية قولك: حلل الأمر وأحله؛ أي أباحه وأزال حرمته، وتحليل اليمين من هذا أيضاً، لأنّه مراد به الاستثناء الذي يزيل الالتزام الجازم، أو الكفارة التي تزيل الإثم ولزوم العقاب، وبذلك صار للفظ معنى اصطلاحي متميز في الشرع وهكذا استقر في الأذهان ما يمكن أن تعمله هذه المادة

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 213.

اللغوية من قدرة على إنجاب مفاهيم اصطلاحية لمختلف العلوم فكان لدى علماء الأصول تحليل القضايا إلى عناصرها المكونة»[1]. هذا يدل على أنّ المعنى الاصطلاحي أصبح له مكانة من خلال ما جاء به علماء الأصول الذين قاموا بتحليل القضايا إلى أجزاء وعناصر مختلفة، « وإذا كان التحليل، في جذره اللغوي والاصطلاحي يعني رد المركب إلى عناصره، فإنّ تحليل النصوص الأدبية ينطوي على إجراء مماثل، لكنه يتجاوزه إلى إعادة تركيب تلك العناصر إعادة لا تتطابق تماما مع قصد المؤلف، أو تكتشف المعنى المباشر الذي يتيحه السطح النصي المدرك بالقراءة الأولى»[2]؛ أي أنّ المحلل حينما يقوم بتحليل العمل الأدبي فإنّه يقوم بتفكيكه إلى أجزاء ثم يعيد تركيبها لكن ليس بنفس الصورة الأصلية التي وجد عليها، بعد إيراد مفهوم التحليل نقوم بعرض تفصيلي لأهم المستويات التي ندرجها كالآتي:

1-المستوى الصوتي: إنّ اللغة في حقيقتها ما هي إلاّ أصوات أو مقاطع صوتية، فالصوت هو البنية الأساسية لأي لغة من اللغات كما أنّه المادة الخام لإنتاج الكلام، «فالمستوي الفونيتيكي أو الأصواتي phonetical level الذي يشكل أدنى المستويات اللغوية فهو المستوى الذي تخرج منه الأصوات اللغوية في حالة النطق ويتم استقبال

(1) فخر الدين قباوة، التحليل النحوي أصوله وأدلته، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: 2002م، ص 12.

(2) حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر، دط، الهيئة المصرية للكتاب، دب: 1998م، ص 27.

الأصوات في حالة الإنصات»[1]. إضافة إلى هذا المفهوم نجد عالم آخر من العلماء الذي هو **ابن جني** يعرفه كالتالي: « اعلم أنّ الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته»[2]. فهذا يعني أنّ " ابن جني" تفطن إلى كيفية حدوث الصوت اللغوي والذي يتم عن طريق تضافر أعضاء الجهاز الصوتي عند الإنسان، بحيث يشارك كل عضو بطريقة أو بأخرى في إخراج ذلك الصوت.

كما يندرج تحت هذا المستوى فرعان هما:

1-علم الأصوات العام phonetique: ويدرس الجانب الفزيولوجي والفيزيائي « يدرس الأصوات الإنسانية، ويحللها ويجري عليها التجارب ويشرحها... دون نظر خاص إلى ما تنتمي إليه هذه الأصوات من لغات، أو إلى أثر تلك الأصوات في اللغة من الناحية العلمية أو إلى وظيفة الأصوات ودورها في تغير معنى الكلمة وبهذا فهو عالمي كونت له هيئة تكشف لنا كل يوم عن أصوات إنسانية كانت مجهولة»[3]؛ أي أنّ الفونيتيك يهتم بدراسة مادة الصوت دون النظر إلى علاقته مع اللغات الأخرى.

2- علم الأصوات الوظيفي phonologie : تختلف الفونولوجيا عن علم الأصوات في

---

(1) منصور بن محمد الغامدي، الصوتيات العربية،ط1، مكتبة التوبة، الرياض: 1421هـ 2001م، ص 9.

(2) نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون الراشدي – نموذجا- ،" مذكرة تخرج الماجيستير"، الدراسات اللغوية والنحوية، كلية الآداب أو اللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف-، 2009/2008م، ص 16.

(3) نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت: 1992م، ص 24.

أنّ علم الأصوات يدرس الأصوات دون الاهتمام بلغة بعينها، فالفونولوجي يتعامل مع الأصوات من خلال وجودها في سياق لغة محددة فيدرس وظيفة الأصوات التي تتميز عن الكلمة الأخرى، فعلم الأصوات الوظيفي، « الذي يدرس الصوت الإنساني في تركيب الكلام، ودوره في الدّراسات الصرفية والنحويّة والدّلاليّة في لغة معيّنة، كدراسة أصوات اللغة العربية ودورها في الصّرف العربّي وفي تراكيب اللغة العربية، ودلالتها»[1]. معنى هذا أنّ الفونولوجيا تدرس الصوت اللغوي وفق السياق الكلامي وله أهمية كبيرة في مختلف الأنساق الصرفية والتركيبية والدلالية لأي لغة، كما أنّنا نجد أنّ الصورة الفونولوجية « تضم صورا صوتية وصورا نغمية وذلك حسب توزيع الفونيمات إلى وحدات تقطيعية (مصوتات وصوامت)، وفق تقطيعية أو نغمية (مثل النبر والوقف والتنغيم). وتنقسم الصورة الصوتية بدورها إلى رخص وتوازنات تبعا لمقاييس الانزياح الذي يخرق القاعدة، والانزياح الذي يقويها»[2]. واستنادا لهذا القول فإنّ علم الأصوات الوظيفي تندرج تحته قضايا صوتية هامة مثل: الفونيم والمقطع الصوتي والنبر والتنغيم.

1- الفونيم onemeph : « حزمة مترابطة من الصفات أو الملامح الفارقة Distinctive features وقد اقترح كل من ياكبسونjakobson وفانت fant وهالة Halle هذه النظرية في سنة 1951 وهي تنظر إلى الوحدة الصوتية باعتبارها مجموعة

---

(1) نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، ص 24.

(2) هنريش بليت، البلاغة والأسلوبية نحو نمودج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، دط، إفريقيا الشرق، المغرب: 1999م، ص 70.

من الخواص الصوتية المميزة التي تحمل كل واحدة منها قيمتين متقابلتين مثل كون الصوت صامتاً أو مصوتاً، مجهورا أو مهموساً شفويا أو حنكيا»[1]. نكتشف من خلال هذا التعريف أنّ البوادر الأولى لهذا المصطلح تعود إلى مجموعة من علماء الغرب على رأسهم جاكبسون، فالوحدات الصوتية هنا تتمايز وتختلف فيما بينها بوجود صفة فارقة واحدة على الأقل، فالفونيم هو « الوحدة المتميزة الصغرى التي يمكن تجزيء سلسلة التعبير إليها. ويرى بعضهم أنّ الوحدة الصغرى هي الصوت الكلامي speech sound أو الفون phone»[2]. معنى أنّ الفونيم يعد أصغر جزء في الكلام ولإيضاح ذلك نمثل بالمثال الآتي: مثل كتب، فالكاف هنا فونيم والتاء فونيم والباء أيضا، فإذا قمنا بتغير أو باستبدال وحدة من وحدات الكلمة فإنّه سيتغير المعنى حتما مثل: (قال) حين نستبدل فونيم القاف بالميم نجد كلمة (مال).

2- المقطع syllable : « ويرى stetson أنّ المقطع هو الوحدة الصغرى لأنّه يرفض تقسيم الكم المتصل إلى أصوات، لأنّ الأصوات في رأيه " ليس لها وجود مستقل في الكلام"»[3]. فالمقطع إذاً هو نوع بسيط من الأصوات التركيبية في السلسلة الكلامية، فهو وحدة صوتية أكبر من الفونيم، « والمقاطع الصوتية نوعان: متحرك(open) وساكن (closed) والمقطع المتحرك هو الذي ينتهي بصوت لين قصير أو طويل. أمّا المقطع

---

(1) عبد الفتح عبد العليم البركاوي، مقدمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني، ط2، القاهرة: 2002م، ص 131-132.

(2) أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، دط، عالم الكتب، القاهرة: 1418هـ-1997م، ص 161.

(3) المرجع نفسه، ص 161.

الساكن فهو الذي ينتهي بصوت ساكن»[1]. وعلى ضوء هذا يمكن توضيحها بطريقة التالية:

أ-«الوحدات المقطعية: وتتكون من قسمين:

المقطع المفتوح: أو الحد، أو المتحركsyllabe//syllabe ouverte open، وهو المقطع المنتهي بصائت.

المقطع المغلق:syllabe ferme// clossed syllable ويسمى أيضا المقفول، أو المعوق، أوالساكن وهو المنتهي بصامت.

ب- الوحدات فوق المقطعية : supra segmentaux أو الوحدات التنغيمية supra–prosodiques وتتميز من الفونيمات والمقاطع بأنّها لا وجود لها في النصوص المكتوبة وإنّما هي وحدات وظيفية»[2]. وترجع أهمية المقطع في الدراسة الصوتية إلى أسباب كثيرة نذكر منها:

1- أنّ لغة الكلام والمتكلمين لا يستطيعون نطق أصوات الفونيمات كاملة بنفسها، وإنّما ينطقون الأصوات فيشكل تجمعات هي مقاطع.

2-اعتبار التركيب المقطعي مساعدا في اتخاذ القرار لأفضلية التحليل الصوتي.

3- أنّ المقطع يشكل درجة في السلم الهرمي للوحدات الصوتية التي يشكل كل منها من أصغر وحدة مسبقة.

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط، مطبعة نهضت، مصر: دت، ص 87.

(2) نور الدين عصام، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت: 1992م، ص 190.

4- أنّ المقطع هو أكبر وحدة نحتاج إليها في شرح كيفية تجمع الفونيمات في اللغة[1].

3- النبر stress : « أو القدم الصوتي phonitic foot وهو عبارة عن تتابع من المقاطع يتميز واحد منها وهو المقطع المنبور باحتوائه على قدر أكبر من ضغط الرئة بالنسبة للمقاطع الأخرى»[2]،« فالنبر هو نشاط في جميع أعضاء النطق في وقت واحد. فعند النطق بمقطع منبور، نلحظ أنّ جميع أعضاء النطق تنشط غاية النشاط، إذ تنشط عضلات الرئتين نشاطا كبيراً كما تقوي حركات الوترين الصوتيين ويقتربان أحدهما من الآخر ليسمح بتسرب أقل مقداره من الهواء»[3]. هذا يدل على أنّ مصطلح النبر يسري في جميع أعضاء الجسم خصوصا الرئتين، والنبر يكون من خلال الضغط مثل: شدّ، مدّ...الخ.

وعلى هذا الأساس « فإنّ النبر من أهم الوحدات الصوتية الأدائية supranegmentei phenems التي تقوم بوظائف مختلفة إذ يترتب على اختلافه في كثير من اللغات اختلاف معاني الكلمات مثال ذلك في الألمانية Danit. عند نبر المقطع الأول عن معناها عند نبر المقطع الثاني»[4]. ومفاد ذلك أنّ المعنى يتغير بتغير الفونيم المنبور.

---

(1) ينظر أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، دط، عالم الكتب، القاهرة: 1418هـ - 1998م، ص 281-282.

(2) المرجع نفسه، ص 162.

(3) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، دط، مطبعة نهضت، مصر: دت، ص 97.

(4) عبد الفتح عبد العليم البركاوي، مقدمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني، ط2، القاهرة: 2002م، ص 197.

4- التنغيم: « التنغيم من الوحدات الصوتية الأدائية، وهو لغة مصدر نغمت الكلام أي جعلت له نغمة والنغمة جرس الكلمة وحسن الصوت في القراءة ونحوها، والمراد بالتنغيم اصطلاحا: تنويع أداء النغمات من حيث الحدة والغلظ»[1]. فالتنغيم هو رفع الصوت وخفضه في الكلام وذلك من أجل الدلالة على المعاني المختلفة للجملة عند النطق بها.

2- المستوي الصرفي Morphology: « هو المجال الذي يتناول البنية القواعدية للكلمات، ونظم المصرفات morphemes لبناء الكلمات والقواعد التي تحكم هذه المصرفات»[2]. كما أنّه « تدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في التكوين اللغوي الأدبي خاصة»[3]. معنى هذا أنّ المورفولوجيا هو العلم الذي يهتم بدراسة أبنية الكلمات، فعلم الصرف يهتم بهيئة الكلمة بغرض معرفة أصالة الكلمة من عدمها أي ما يمكن أن يصيبها من زيادة واعتلال هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو يهدف إلى معرفة أثر هذه الزيادة في معنى الكلمة وما يمكن أن تؤديه من معاني إضافية أخرى زيادة إلى معناها الأصلي والحقيقي.

يختلف البناء الصرفي عموما من لغة إلى أخرى فهو ليس متشابها ومتماثلا بين كل اللغات، بل إنّ كل لغة تنفرد ببنائها الصرفي عن اللغة الأخرى، وفي هذا الغرض يقول "**محمود فهمي حجازي**" :« من الحقائق التي أبرزها علم اللغة الحديث أنّ لكل لغة ولكل لهجة نمطها الخاص بها، وتختلف اللغات مفرداتها وقابليتها للتغيير الداخلي، والتغير

(1) عبد الفتح عبد العليم البركاوي، مقدمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني، ص 204.

(2) محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت: 2004م، ص 16.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ - 1998م، ص 214.

الإعرابي اختلافا بينا. كل لغة وكل لهجة تعرف الكلمات. لكن أنماط هذه الكلمات تختلف من لغة لأخرى، وهنا يهتم علم اللغة الحديث بدراسة الأنماط التي تتخذها كل لغة بمفرداتها دون أن ينظر إليها بمعيار الحسن أو القبح بل يحاول تحديد وسائل بناء الكلمات في كل لغة هادفا إلى تقرير الحقائق دون قدحا أو مدح»[1]. وبهذا فإنّنا نجد أنّ اللغات تتمايز فيما بينها في المجال الصرفي « والصرف من أهم علوم العربيّة، وأصعبها، والذي يبين أهميته احتياج جميع المشتغلين بالعربية إليه أيّما حاجة، لأنّه ميزان العربيّة، فاللغة يؤخذ جزء كبير منها للقياس، ولا يعرف القياس إلاّ كل من درس التصريف، "وكان ينبغي أن يقدم علم التصريف على غيره من علوم العربية، إذ هو معرفة ذوات الكَلِمْ في أنفسها من غير تركيب. ومعرفة الشيء في نفسه قبل أن يتركب ينبغي أن تكون مقدّمة على معرفة أحواله التي تكون له بعد التركيب، إلاّ أنّه أخر للطفه ودقته»[2]، ومن خلال هذا نكتشف أنّ هذا العلم يحتل مكانة كبيرة إذا ما قيس بالعلوم الأخرى، فكل باحث يعتمد في دراسته على هذا المستوى.

3- المستوى التركيبي: (أو علم التراكيب) syntax: « هو عبارة عن مجموعة من الكلمات منظمة بطريقة خاصة، وتخضع لنظام وقوانين ارتضتها الجماعة الناطقة لها»[3].

---

(1) نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون الراشدي- نموذجا-، مذكرة تخرج الماجستير "،الدراسات اللغوية والنحوية، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف- 2008م/ 2009م، ص 29.

(2) راجي الأسمر، المعجم المفصّل في علم الصرف، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان: 1413هـ-1993م، ص 5.

(3) أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران: دت، ص 5.

أو بالأخص هو« دراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية»[1]. فإذا كان المستوى الصرفي يهتم بدراسة أبنية الكلمة من حيث الزيادة والنقصان، الإعلال، الحذف، الاشتقاق، فإنّنا نجد أنّ المستوي التركيبي يقوم بدراسة نظام أبنية الجملة من خلال تركيبها وتكوينها وطريقة انتظامها وعليه فهو يتناول بنية الجملة اللغوية وعلاقتها بين الكلمات وقواعدها التي تحكمها، « وينظر إلى التماسك النحوي ammatischegr olärenzk على أنّه المقولة المركزية للتحليل في المستوى النحوي، ذلك التماسك الذي يرتكز على علاقات الربط النحوية والدلالية بين جمل النص»[2]، مما يعني أنّ دراسة النّحو ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بمفهوم التركيب أو الجملة، هذه الأخيرة التي لا يمكن أن تؤلف إلاّ بقواعد نحوية تحدد بناءها وتضبطها ضبطاً صحيحاً. هكذا يمكن القول « إنّ الهدف الأساسي للنحو هو التمييز بين الجملة النحوية (grammaticale) البسيطة، وبين الجمل غير النحوية(agrammaticale) المنحرفة عن قواعد النظام اللغوي الضمني، والواجب إبعادها عنه فالجملة تكون نحوية في لغة ما، إذا كانت جيدة التركيب، وتكون غير نحوية إذا انحرفت بطريقة أو بأخرى عن المبادئ التي تحدد نحوية هذه اللغة»[3]، فالنحو يعد ركن أساسي في المستوى التركيبي لأنّه يميز بين نوعين من الجمل، فالأولى التي تكون سليمة نحويا أمّا الثانية هي التي تنحرف عن

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ - 1998م، ص 214.

(2) كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر سعيد حسن بحيري، ط1، مؤسسة المختار، دب: 1425هـ - 2005م، ص 189.

(3) شفيقة العلوي، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ط1، أبحاث للترجمة والنشر، بيروت: 2004م، ص 49.

الأصل النحوي في التركيب، « ولذلك أخضعوا المستوى التركيبي أو النحوي إلى نوعين من العلاقات: تأتي في مقدمتها العلاقات الجدولية وهي التي تصنف الصيغ الصرفية في فصائل نحوية كالجنس والعدد...وتلعب هذه الفصائل النحوية دوراً أساسيا في تشكيل التراكيب والجمل، أمّا العلاقات السياقية فهي التي تهتم بموقع كل فصيلة نحوية وتنظيمها وترصيفها على شكل سلسلة كلامية، فهذه العلاقات تخضع الكلمات إلى قانون التجاور»[1]. فنجد أنّ هذا المستوى ينبني على نظام ثنائي في علاقاته، الجدولية التي تعنى بالجنس والصرف وأخرى سياقية تعنى بالتجاور.

4- المستوى الدلاليNivau siémantique: « يعتبر علم الدلالة من أحدث فروع اللسانيات الحديثة الذي يهتم بدراسة المعنى»[2]، « والذي يشغل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عند حدود اللغة التي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر»[3]. أو بعبارة أخرى، « هو المعنى الذي تحمله الكلمة في التركيب أو معنى التركيب نفسه»[4]. وحين مقارنتنا لهذه الأقوال نجد أنّ المستوى الدلالي يدرس المعاني المباشرة وغير المباشرة، وهو فرع أساسي من فروع اللسانيات من خلال أنّه يتطرق إلى المعنى الذي تحمله الكلمة في

---

(1) نجية عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب في شعر المدح ابن سحنون الراشدي –نموذجا–،مذكرة تخرج الماجستير"، الدراسات اللغوية والنحوية، كلية الآداب واللغات، جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف–، 2009/2008، ص 33.

(2)المرجع نفسه ، ص 38.

(3) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ–1998م، ص 214.

(4) أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران: دت، ص 5.

التركيب، ومن الذين قاموا بتأسيس هذا المصطلح هو **بريال breal**« المجال الذي يعنى بتحليل المعنى الحرفي للألفاظ اللغوية، ووصفها. ولا تقتصر اهتماماته على الجوانب المعجمية من المعنى فقط بل تشمل أيضا الجوانب القواعدية. وكذا فإنّ مباحثه لا تقتصر على معاني الكلمات فقط، بل تشمل أيضا معاني الجمل»[1]. من خلال هذا نجد أنّ هذا العالم قد قام بتحديد المعاني المختلفة للكلمات والجمل، كما أرسى القواعد الأساسية التي تتحكم في تغير هذه المعاني وتحولاتها وتطوراتها، إضافة إلى ذلك نجد مستويات أخرى هي: المستوى المعجمي، مستوى القول، المستوى الرمزي.

---

(1) محمد محمد يونس علي، مدخل إلى اللسانيات، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت: 2004م، ص 17.

تعريف البنيويةStructuralisme:

تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) أصلا، وعلى ضوء هذا المفهوم فقد تعددت مفاهيم البنية في الشقين اللغوي والاصطلاحي، ففي المعاجم العربية نجدها قد عرفت كالتالي:

1- لغة : « هي البِنية والبُنية ما بنيته، وهو البِنى والبُنى، يقال بِنية وهي مثل رِشوة ورشا كأنّ البنية الهيئة التي بُني عليها مثل المِشية والرِكبة، والبُنى بالضم بُنية وبُنى وبِنى، بكسر الباء مقصور، مثل جِزية: المقصور، مثل البِنى، ويقال: جِزى. وفلان صحيح البنية أي الفطرة. وأبنيتُ الرجل أعطيته بناء وما يبتني به داره»[1].

« بنى: بنى بيتا أحسن بناء وبنيان، وهذا بناءٌ حسن وبنيان حسن " كأنّهم بنيان مرصوص" سمى المبني بالمصدر، وبناؤك من أحسن الأبنية وبنت وبنية عجيبَة، ورأيت البُنى والبِنى فما رأيت أعجب منها وبَنى القصور، قال: [من الوافر]

ألم ترحَوْ شيا أمسى يبني * * * قصوراً نفعها لبنى بُقيلةً

وفلان يباني فلان: يباريه في البناء وأبتني سكناه دار وأبنيت بيتا وفي مثل: المعزي تُبْهَى ولا تبنى: وقال: [من، م، البسيط]

لو وصل الغيث أبنين أمرا * * * كانت له قبة سحق دجاء»[2].من خلال هذين التعرفين

(1) ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان: 2004، ص 106.

(2) ابى قاسم جار الله محمود بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة ،تحقيق محمد باسل ، الجزء الأول، دط، عيون السود منشورات، بيروت: دت، ص 78.

نصل إلى فكرة مفادها أنّ تعريف البنية اللغوي في المعاجم اختلفت من عالم إلى آخر، فهناك من يعتبرها رشوة ومِشية وجِزية، كما يعني بها البناء والتشييد عند البعض.إضافة إلى ذالك نجد أنّ كلمة " بنية " تعني أيضاً « تكوين الشيء وقد تفيد الكيفية التي يشيد عليه، ومما جاء في لسان العرب أنّ النبر سليمان عليه السلام قال: "من هدم بناء ربه فهو ملعون " يعني من قتل نفسا بغير حق لأنّ الجسم بنيان خلقه الله وركبه، يوحي الحديث النبي سليمان بأنّ البنية روح وجسد، وهي متحدة شكلا ومضمونا، فقيمة الجسد مرتبطة بجودة الروح الفاعلة والمستمرة»[1]. فالبنية من خلال هذا التعريف نكتشف أنها تعني الكل الظاهر، كما أنّها شبكة منتظمة من التحولات الداخلية حيث لا يمكن عزل أي جزء الآخر فهو كل متلاحم. وتتمة

لما ذكرناه سابقا يتبادر إلى ذهن العديد من الباحثين سؤالا مهما يتجلى في" ما البنائية؟ " « البنائية هي من " البناء" أو " البُنْيَةُ " و" البَنية " الشيء في اللغة العربية هي "تكوينه" وهي أيضا " الكيفية " التي تشيد على نحوها هذا البناء أو ذاك، وحين نتحدث عن البناء الاجتماعي أو بناء الشخصية أو بناء اللغوي، فإنّنا نشير بذلك إلى وجود نسق عام، أهم ما يتصف به هو عنصر النظام، فالبناء هو صورة منظمة لمجموع من العناصر المتماسكة ومن هنا مجموع العلاقات الثابتة بين عناصر متغيرة يمكن أن ينشأ على منوالها عدد لا حصر له من النماذج»[2]. فالعرب استخدموا هذا المصطلح للدلالة على

---

(1) مها خير بك ناصر، " الخطاب " دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل، العدد الثاني، ماي 2007م، ص 203.

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف، دب: 1989م، ص 1-2.

التشييد والبناء وذلك من خلال أنّ ثمة ارتباط وثيق بين المبنى والمعنى، أي كل تحول أو تغيير في البنية سيؤدي حتما إلى تغيير في المعنى،فالبنية هنا عبارة عن عناصر مركبة مع بعضها البعض ويمكن أن ينتج عنها عدة نماذج، ويقول بشأنها **زكريا ابراهيم** « كلمة البنية واسعة فضفاضة لا تكاد تعني شيئا لأنّها تعني كل شيء»[1]. نتيجة لتعدد معاني هذا المصطلح أصبح غير مستقر لكنه بقي في نفس الوقت يعني كل شيء. وتكملة لهذه المفاهيم اللغوية بالنسبة لمصطلح البنية عند العرب، فإننا حاولنا التعرف على المفاهيم الغربية لهذا المصطلح، « تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل الاتيني " stuere " الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من جهة وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من الجمال التشكيلي، وتنص المعاجم الأوروبية على أنّ فن المعماري يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر»[2]. فبهذا نجد أنّ مصطلح البنيوية في أصله قد اشتق من مصطلح البنية والذي هو بدوره مشتق من الأصل الاتيني الذي شبه بالفنية المعمارية، وقد كان « " **تنيانوف** " أول من استخدم لفظة بنية في السنوات المبكرة من العشرينات، وتبعه " **رومان ياكبسون** " الذي استخدم كلمة البنيوية لأول مرة عام 1929م، وبالرغم من انتماء ياكبسون إلى تيار شكلي رفض الاتجاه المبكر بين الشكلانين

(1) فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، دب: 1431هـ-2010م، ص 313.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 120.

(3) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، دط، عالم المعرفة، العدد 232، الكويت: 1998م، ص 163.

لعزل النص عن السياق الاجتماعي الذي أفرزه»[1].

ولتبسيط معنى بناء أورد «" **كلير مبار Andre clerambard** " مثالا محسوسا هو مثال السيارة: فتحليل بناء سيارة لا يعني تفتيتها إلى قطع صغيرة بل يعني تمييزه عناصر المحرك بعضها عن بعض، وكذلك تمييز بقية العناصر في جسم السيارة حتى يتسنى لنا خدمة كل عنصر... الهدف الذي يتضمن ترابط جميع العناصر المكونة لكل أي البناء»[2].فهذا المثال يبرز لنا أهمية البحث عن جوهر ما يحمله محرك السيارة وليس تجزئته إلى عناصر، وهذا ما ينطبق على الأثر الأدبي حسب المنهج البنيوي.وعلى ضوء هذا البناء structuer لا يتصل بالواقع الحسي، وإذا كان البحث العلمي يبدأ بملاحظة الواقع ثم بتكوين نماذج ثم يحللها، فـ**ليفي شتراوس** يهاجم بشدة من يوحد بين البناء وبين العلاقات الاجتماعية، لأنّها تعد بمثابة المادة الخام والبناء ليس وقعا حسيا بل هو عقل صوري، فالبناء هو صفة الظاهرة الاجتماعية باعتبارها مستقلة على نوع من النظام والمعقولية ولا استقرار نسبي وإلاّ لتَحول البحث العلمي إلى مجرد عبث لا موضوع له وهذا ما يؤكده في كتابه " النيئ والمطبوخ "[3]. فإذا قارنا بين هذين القولين فإنّنا نصل إلى نتيجة مفادها أن كل من العالمين كلير وشتراوس أنّ مفهوم البناء متعلق بالجوهر لا بالوقائع الخارجية، أي أنّ الدراسة الأدبية البنيوية هي محاولة لدراسة علمية للنص الأدبي. 2- اصطلاحا: بعدما تحدثنا عن المفهوم اللغوي للبنية، والذي استنتجنا

---

(1) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف، دب: 1989م، ص 2.

(2) ينظر عبد الوهاب جعفر، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دط، دار المعارف، دب، 1989م، ص 39-43.

من خلاله أنّ هناك اختلاف في معانيه ومضامينه من عالم لآخر، بعد هذا سنحاول أن نعرض المفاهيم الاصطلاحية التي أتى بها مجموعة من الباحثين: نجد من بينهم **لوسيان سيف** الذي يشير أنّ مفهوم البنية في أوسع معانيه على أنّه « نظام من علاقات داخلية ثابتة، يحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلا متكامل لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموعة عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكيفية وجودها وقوانين تطورها»[1]. أي أنّ البنية خاصية داخلية تقصي جميع السياقات الخارجية فهي تخضع لقوانين تساهم في تطويرها وتماسك أجزائها إذ لا يمكن إدراك طبيعتها بصورة فردية لأنّ العنصر لا يمكن أن يكون له وجود إلاّ من خلال العلاقة التي تربطه بين بقية العناصر، فالبنية « نسق من العلامات الباطنية (المدركة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية و الانتظام الداخلي على نحو يفضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه مجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على المعنى»[2].فهذا التعريف يرتكز على مسلمتين هما أن البنية تصور عقلي أقرب إلى التجريد أمّا الثاني هو أنّ موضوع هذا التصور يتصف بأنّه حقيقة لا شعورية، « إنّ مفهوم البنية structure هو نظام يعمل وفق مجموعة من القوانين (بينما لا تملك العناصر اللغوية إلاّ مجموعة من السمات) وبإمكانه أن يستمر

---

(1) عز الدين المناصرة، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان: 2006م، ص 542. (2) اديث كريزويل، عصر البنيوية، تر جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت: 1992م، ص 391.

وأن يغتني عن طريق لعبة تلك القوانين ذاتها دون مشاركة العناصر الخارجية، إنّ البنية نظام تميزه الكلية totalitéوالتحويل transformationوالانتظام الكلي autorégulation»[1] ، هذه هي المقومات الأساسية للبنية والتي قام بتحديدها **جان بياجيه** والتي نقوم بشرحها كالآتي : 1- الكلية :

« هو أنّ البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن الكل، بل هي تتكون من عناصر خاضعة لقوانين مميزة للنسق من حيث هو نسق. 2- التحولات : فهو أنّ المجاميع " الكلية " تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنية التي تحدث داخل " نسق " أو " المنظومة " خاضعة في الوقت نفسه لقوانين " البنية " الداخلية دون التوقف على أية عوامل خارجية.

3- التنظيم الذاتي : فهو أنّ في وسع " البنيات " تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحداتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضربا من الانغلاق الذاتي [2].»هذه هي الخصائص لثلاثة التي تحافظ على نظام البنية فالكلية تعد المسؤولة عن تماسك أجزاء البنية وخضوعها للقوانين التي تتحكم في المجموعة ككل وتعطيها خصائصها العامة، أمّا التحولات فهي كل ما يطرء على البنية من تغيرات جديدة، أمّا التنظيم الذاتي فيقصد به أنّ البنية قادرة على ضبط أجزائها وتحولاتها دون الحاجة إلى مؤثر خارجي. ومن هنا « تبدو البنية، بتقدير أولي، بمجموعة تحورات تحتوي على قوانين كمجموعة

---

(1) كلود لفي شتراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر مصطفى صالح، دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م، ص 328.

(2) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية، أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، فجالا: دت، ص 30.

(تقابل خصائص العناصر) تبقي أو تفتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدي حدودها أو تستعين بعناصر خارجية»[1].معناه أنّ البنية في أصلها ما هي إلاّ لعبة من التحولات دون اعتمادها على أجزاء خارجية، كما « يتفق جميع البنيويين على مقابلة البنى structures بالركاماتagrégats، هذه الأخيرة التي تتشكل من عناصر مستقلة عن الكل، وبهذا التقابل يمكن القول إنّ خاصية النظام تنبني على مفهوم الكلية، لكن مفهوم الكلية في النهاية ما هو إلاّ أثر ينشأ من علاقات التي تعد أهم ركن في بناء النظام وعمله، إذ أنّ البنى تتحدد عن طريق مجموعة من العلاقات فيما بين العناصر، فلا العنصر ولا الكل بإمكانه أن يشكل البنية وإنّما تشكلها العلاقات فحسب وما الكل في نهايتها إلاّ نتيجتها»[2]. أي أنّها تقوم على دراسة الأشياء والموجودات بوصفها موجودات غير مستقلة، إذ أنّ البنى لا يمكن دراستها بشكل منعزل إلاّ بعلاقتها مع الأجزاء الأخرى التي تربطها. إضافة إلى هذه المفاهيم نجد **ليونارد جاكبسون** يعرف البنيوية على أنّها هي « القيام بدراسة ظواهر مختلفة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاما تاما، أو كلا مترابطا، أي بوصفها بنيات، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من

---

(1) جان بياجيه، البنيوية، تر عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت-باريس-: دت، ص 80.

(2) كلود لفي شتراوس، الأنثروبولوجية البنيوية، تر مصطفى صالح، دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م، ص 328.

(3) عز الدين المناصرة، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان: 2006م، ص 542.

الوحدات أو العناصر المنعزلة ولا من حيث تعاقبها التاريخي»[1]. من خلال هذا القول يتضح أنّ البنيوية مرتبطة بجميع مظاهر الحياة في أنساق كلية مترابطة داخلياً مبتعدة عن جميع الوقائع الخارجية (التاريخية، النفسية...الخ). **2- نشأة البنيوية وتطورها** :تعود نشأة البنيوية وتطورها إلى مجموعة من الروافد والإسهامات ، و « غالبا ما تشير الأفكار الجديدة ردود الأفعال المحافظة على القديم والمعادية للنزعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت لها النظريات التي يجمعها اسم "البنيوية" بوجه خاص»[2]. نظرا لأنّها جاءت بمفاهيم مغايرة تماما لما كانت تقوم عليه المناهج السابقة التي اهتمت أثناء تحليلاتها للأعمال الأدبية بالظروف الخارجية (التاريخية، النفسية، والاجتماعية) لذا نجد أنّ البنيوية قامت على معاداة هذه المناهج. وبهذا « لقد قيل عن البنيوية أنّها فلسفة موت الإنسان، رغم أنّ الأصل في ظهورها جاء من منطلق محاولة تقديم منهج جديد في دراسة العلوم الإنسانية والاجتماعية فقد أصب اهتمام البنيوية على الهياكل أو البناءات أو النظم الثابتة الكامنة وراء شتى مظاهر الخبرة البشرية، ومن ثمة مجدت البنية على حساب مقوماتها، والتحليل البنيوي على حساب الاستقراء والتعميم، وبالتالي تجاهلت البنيوية أهمية ودلالة كل عنصر على حدة بل ضحت بهذه الدلالات من أجل البناء العام الذي تخضع له»[3]. فالقارئ منذ عهد بعيد كان يؤمن أنّ العمل الأدبي وليد الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأنّ النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه إلاّ أنّ البنيوية نجدها قد فصلت بين

---

(1) رمان سلدن، النظرية العربية المعاصرة، تر جابر عصفور، دط، دار قباء، القاهرة: 1998، ص 87.

(2) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس، دط، دار الحضارة، دب: 1999م، ص 171.

النص ومؤلفه. تأسيسا على ما سبق يقول أحد الكتاب المعاصرين: « إنّ البنيوية سيدة العلم والفلسفة رقم واحد بلا منازع، ابتداء من سنة 1966م حتى اليوم[1].» ويعود تحديد هذا التاريخ إلى ظهور كتاب " الكلمات والأشياء" للفيلسوف **ميشيل فوكوه** **Michael foucu**.غير أنّ البنيوية قد سادت العلم قبل ذالك بكثير، « ففي سنة 1955م ظهر كتاب "الآفاق الحزينة" للعالم الأنثروبولوجي* لفي شتراوس واعتبره الباحثون بداية لظهور البنيوية على مسرح الفكر، رغم أنّ المعالم الأولى لهذا الاتجاه قد رسمتها الأبحاث اللغوية في بداية هذا القرن ابتداء من ظهور محاضرات فرديناند دي سوسير في علم اللغة سنة 1916م»[2]. وبهذا الكتاب الذي ألفه هذا العالم أي شتراوس نجده قد أكسبه شهرة واسعة وساعده على تأليف كتاب آخر بعد سنوات قليلة المعنون ب: " الأنثروبولوجيا البنيوية" ، فهذين الكتابين كانا بمثابة الدعامة لتكريس النزوع البنيوي باتجاه كافة المجالات سواء المجال الأدبي أو الفلسفي أو الرياضي، لكن هناك من ينسبها إلى العالم السوسيري في كتابه " محاضرات في اللسانيات العامة، هذا يعني أنّ هناك اختلاف في تحديد التاريخ الفعلي لظهورها. « فالبنيوية لم تظهر فجأة في باريس، وما حدث في الستينات كان نقطة تحول إلى شعار اتخذه الناس باعتباره أمراً مثيراً، فخلقوا منه موضة فكرية تجاوزت حدود المعقول مما سبب الانزعاج للمفكر " لفي

(1) زكريا إبراهيم، مشكلة البنية، أو أضواء على " البنيوية" دط، مكتبة مصر، : 1976م، ص 7.

(2) عبد الوهاب جعفر، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فوكوه، دط، دار المعارف للنشر،دب: 1989م، ص 1.

(*) الانثروبولوجيا: هي علم الإنسان أو علم التاريخ الطبيعي وهي دراسة تطوره من المستوى الإنساني إلى المتميز.

شتراوس" حيث اعتقد أنّ سمعته الأكاديمية ستنحط لو تبنى هذه الفكرة، وهذا ما ساهم في انتشارها خارج فرنسا وبقدر أقل، هناك من وجد فيها كشف أصيلا مفيدا يمكنه من أن يعيد توجيه الطرق المتبعة في البحث، بينما اعتبرها آخرون كلمة تجذب النظر تنفع للتلويح بها أمام الخصوم»[1]، هذا يدل على أنّ البنيوية مرتبطة بالفكر الفرنسي، كما أنّها أحدثت منحا أساسيا في المسار النقدي الغربي، وهذا ما أثار شكوكا حولها من خلال المناصرة والإنكار لها، وعليه « ترتبط البنائية كنظرية ومنهج بالفكر الفرنسي المعاصر، كما تعتبر أحد الاتجاهات الفكرية الأساسية التي سيطرت على ذلك الفكر لفترة من الزمن ولا تزال أصداؤها تتردد في الأوساط العلمية والأكاديمية في فرنسا وأوروبا وأمريكا رغم خروج بعض المفكرين(البنائيين) عليها، بل وتنكر البعض منهم لها وإنكارهم الانتماء إليها في وقت من الأوقات»[2].نفهم من خلال هذا القول أنّها احتلت موقع بارزا في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر، وقد تميزت بطروحاتها الثورية بما تحمله من أفكار وحلول وذلك من أجل أن تمارس قطيعة مع ماضي المعارف كلها، « فظهورها كمنهج ومذهب فكري كان ردة فعل على الوضع الذري السائد في القرن العشرين، وهو وضع تغذى منه وانعكس على تشظي المعرفة، لتجسد من ثمة مقولة الوجوديين أساسها عزلة الإنسان وانفصامه عما حوله، وبهذا ظهر النظام الكلي المتكامل المتناسق الذي يوجد بين العلوم، ومن هنا

---

(1) ينظر جون ستروك، البنيوية وما بعدها من لفي شتراوس إلى دريدا، تر محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد206، دط،الكويت: 1998م، ص 9.

(2) أحمد أبو زيد، مخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة: 1955م، ص 1.

(3) أنظر ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، الدار البيضاء، المغرب: 2002م، ص 67-68.

حاولت أن تكون منهجا شاملا يفسر علميا الظواهر الإنسانية، ولذا كان اهتمامها منصبا على جميع مجالات المعرفة من فزياء، رياضيات، والأنثروبولوجيا...»[1].

استنادا على ما سبق، « يذهب بعض الكتاب إلى أنّ عصر البنائية قد انحسر مثلما انحسر عصر الوجودية*. ومع أنّ لفي ستراوس نفسه يعترف بأنّ الكثير يرون أنّ البنائية لم تعد هي " الموضة" منذ السبعينات فلا تزال البنائية كمنهج أساسا فعالا في كثير من الدراسات الأنثروبولوجية والأدبية بوجه خاص بل إنّها أفلحت من هذه الناحية بالتغلغل إلى معظم ميادين البحث»[2]. وعليه تبقى البنيوية كمنهجأساسي استمدت معارفها من مختلف العلوم، وبهذا لم تعد موضة بل أصبحت لها مكانتها الهامة في مجالات متعدد من البحث اللغوي.

3- الروافد المعرفية للبنيوية:

ابتداءً لم ينبثق المنهج البنيوي في الفكر الأدبي والنقدي وفي الدراسات الإنسانية فجأة، وإنّما كانت له ارهاصات عديدة، ظهرت من خلال مجموعة من المدارس والاتجاهات المتباينة التي يمكن إبرازها فيمايلي:

المصدر الأول: « من المعلوم أنّ مدرسة(الشكليين الروس) ظهرت في فرنسا بين عامي 1915-1930، ودعت إلى الاهتمام بالعلاقات الداخلية للنص الأدبي واعتبرت الأدب

(*) الوجودية: مدرسة فلسفية معاصرة ذات شعب ثلاث: 1-الوجودية المسيحية عند كير كجارد، مؤداها أنّ قلق الإنسان يزول بالإيمان بالله. 2- الوجودية الإلحادية عند سارتر تجعل للإنسان مطلق الحرية في الاختيار، 3- الوجودية المسيحية التي ينشدها ماريتان والتي مفادها أنّ الإيمان بالله من الرغبة في الوجود والخوف من العدم.أنظر وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، " مذكرة تخرج ماجستير أدب ونقد، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجامعة الإسلامية، 2010م، ص 6.

(1) أحمد أبو زيد، مدخل إلى البنائية، دط، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة: 1955م، ص من ح إلى ط .

نظاما ألسنيا ذا وسائط اشارية (سيميولوجية) للواقع، وليس انعكاسا للواقع، واستبعدت علاقة الأدب بالأفكار والفلسفة والمجتمع. وقد طورت البنيوية بعض الفروض التي جاء بها الشكليون الروس»[1]،ومن هذا المنطلق فقد هاجم الشكلانيون الروس الرأي القائل بأنّ الأدب فيض من روح المؤلف، أو أنّه وثيقة تاريخية، اجتماعية فقد دعوا إلى استبعاد جميع المظاهر الخارجية، « وقد كانت هذه المدرسة تقاوم النزوع الاديولوجي الذي صاحب وأعقب الثورة الاشتراكية لذلك ركزت هذه المدرسة مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي ودلالته وكانت تحليلاتها لمفهوم الشكل قريبة جداً من مفهوم البنية»[2]. وعليه فالشكلانيون نادوا بضرورة النظر إلى المفهوم الجمالي للأدب، أي الشكل وعدم الالتفات إلى أية مضامين أو مفاهيم أو أخلاقيات أو معتقدات وهذا قريب جدا من مفهوم البنية، « كما حددت أهم مراحل الدراسة الأدبية باستبعاد وإقصاء كل الفروض السابقة عن علاقة الأدب بالأفكار أو الفلسفة أو المجتمع ...الخ ومع أنّها لم تتحدث عن أثر الواقع الاجتماعي في الأدب فإنّها حددت وظيفة الأدب بالإجهاز على الألفة والعادية في العالم أي أنّ تنسيق عناصر العمل الأدبي وأدواته يستهدف خلق علاقة مغايرة كيفيا للعلاقات المألوفة بين الإنسان والعالم»[3]. وفي خضم هذا القول نتوصل إلى فكرة مفادها أنّ الشكلين الروس اهتموا بالعلاقات الداخلية للنص واستبعدوا جميع الظواهر الخارجية،

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 13.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002م، ص 17.

(3) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 162.

وحصروا موضوع الدراسة الأدبية بما أسماه ياكبسون "بأدبية الأدب" حيث تكمن هذه الأدبية في الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره.المصدر الثاني: « الذي استمدت منه البنيوية هو(النقد الجديد)الذي ظهر في الأربعينات والخمسينات القرن العشرين في أمريكا، فقد رأي أعلامه "أنّ الشعر هو نوع من الرياضيات الفنية " (عزرا باوند)، وأنّه لا حاجة فيه للمضمون، وإنّما المهم هو القالب الشعري(هيوم)، وأنّه لا هدف للشعر سوي الشعر ذاته(جون كرورانسوم)»[1]. ومن هنا يتضح أنّ هناك صلات حميمية بين البنيوية ومدرسة النقد الجديد وهذا من خلال ما جاء به أعلامها من مفاهيم للأدب، فالناقد في ضوء هذه المدرسة يبدأ من النص وينتهي إليه، وتتمة لهذا فإنّ « النقد الجديد رفع مجموعة من الشعارات التي كانت توازي تلك النتائج المنهجية التي توصلت إليها المدارس السابقة، وأخذ كل ذلك يتفاعل مع المناخ النقدي العالمي بصفة عامة حتى تشكلت في الخمسينات والستينات من هذا القرن المعالم البارزة للحركة البنيوية واللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس ونقد الأدب»[2]. هذا يعني أنّ مدرسة النقد الجديد تعد ركنا أساسيا في بلورة مختلف العلوم من بينها الحركة البنيوية حيث كانت موازية في نتائجها للمدارس السابقة.

المصدر الثالث: والعنصر الأخير الذي ساعد على تبلور هذا المنهج هو « الألسنية هي المصدر الثالث الذي استمدت منه البنيوية، ولعلها أهم هذه المصادر وعلى الخصوص

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 13.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002م، ص 19.

ألسنية فرديناند دي سوسير (1857-1913) الذي يعد أبا الألسنية البنيوية لمحاضراته (دروس في الألسنية العامة) التي نشرها تلامذته عام 1917 بعد وفاته»[1]. من خلال هذا نكتشف أن الأصول الأساسية للبنيوية هي ما جاء به العالم اللغوي سوسير في مجال دراسة اللغة في حد ذاتها الذي هو الأساس الوحيد والصحيح في الدراسة البنيوية، ومن هنا « كانت أفكار العالم اللغوي السوسيري الشهير دي سوسير هي المنطلق لهذه التوجهات لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية. اللغة والكلام، المحور التاريخي والمحور التزامني، علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي»[2]. فالمنطلق الجوهري للبنيوية هو الثنائيات المتقابلة والتفريق بينها حسب هذا الأخير « فإذا كان دي سوسير يفرق بين اللغة والأقوال أو بين اللغة كنظام واللغة كاستعمال كلاما أو كتابة، فإن البنيويين يفرقون بين الأدب والأعمال الأدبية، فيعرفون الأدب بأنه نظام رمزي تحته نظام فرعية يمكن أن تسمى "الأنواع الأدبية" والأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكيفية ما أو بدرجة ما»[3]. فقد عمد دي سوسير في دراسته للغة على التفريق بين

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 14.

(2) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ط1، القاهرة: 2002م، ص 10.

(3) شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: 2005م، ص 163.

المنطوق والمكتوب والهدف هو دراستها في ذاتها ومن أجل ذاتها على عكس البنيوية التي تفرق بين الأدب والأعمال الأدبية.

4- أعلام البنيوية:

لقد أدى ظهور البنيوية إلى تبني العديد من العلماء لها نذكر على سبيل المثال أهم من نبغوا فيها:

1- فرديناند دي سوسير ferdinand de sassur: الذي يعد الرائد الاول للبنيوية بالرغم من أنه لم يستخدم مصطلح بنية في محاضراته أو بحوثه وذلك لأن أراءه في علم اللغة الداخلي وتميزه بين اللغة كنظام واللغة كحدث فعلي يمارسه شخص معين هي أساس نشأة الدراسة البنيوية، ولعل أهم اسهامات دي سوسير في حقل الدراسات اللغوية يمكن تحديدها على النحو التالي:

1-فصل اللغة: langnage: كمؤسسة اجتماعية soical instituion عن الكلام speech باعتباره صادر عن الفاعل.

2- فصل اللغة عن تاريخ اللغة: لم يكتف سوسير بالتفريق بين اللغة والكلام فحسب، بل فرق أيضا بين النظرة التواقتية التزامنية synchronic للغة وبين النظرة الزمنية التعاقبية Diachronic للغة.

3- رفض النظرة الاسمية the nominalist view إلى اللغة وهي النظرة التي ترى أن ماهية اللغة تكمن في تسمية الأشياء بأسماء معينة أو ربط كلمة ما بفكرة سابقة حاضرة

في الذهن[1]. لقد سعي دي سوسير إلى التفريق بين هذه الثنائيات والتي تهم الدارس البنيوي هو العنصر الثاني من خلال فصل اللغة عن التاريخ ودراسته في لحظة معينة. ومن هذا المنطلق فالمبدأ الأساسي في هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية التي تعالج الأشياء من وجهة نظرة ثابتة «إذ أن علم اللغة لا يسلم بأن هناك أشياء مفروغا منها تظل قائمة حتى لو انتقلنا من مجموعة أفكار إلى أخرى»كما يدعو من ناحية أخري إلى ادراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها وأهمها: اللغة والكلام/ التواقتية والتعاقبية/ القياسي والسياقي/ الصوت والمعنى[2]. تكمن أهمية الثنائيات في الكشف عن العلاقات بين العناصر التي تربطها وتكونها، وفي هذا المجال « يقول دي سوسير تبدأ تصنيفاتها بوصف كل وحدة من الوحدات، نجد أن وصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم ألا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من العناصر الأخرى، نظرا لأن أحد من هذه العناصر لا يملك أية قيمة ذاتية (باطنية) اللهم إلا بتقابله مع باقي العناصر الأخرى. ومعنى هذا أنه لا سبيل إلى اعتبار اللغة مركبا مختلطا يتألف من مجموعة من الوحدات المادية، بل إن اللغة نسق أو نظام من "القيم" التي يتقابل بعضها مع البعض الآخر»[3]،ومن هنا يعتبر دي سوسير أن المفردة ليس لها أي معنى إلا من

---

(1) ينظر محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، دب : 1999م، ص 31-32.

(1) ينظر صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 19-20. (2) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دط، الناشر مكتبة مصر، الفجالا: ، ص 47.

خلال علاقاتها مع التراكيب الأخرى، وبهذا فإنه يؤكد على ضرورة إحلال المنهج البنيوي محل المنهج التاريخي في دراسته للظواهر اللغوية.2- كلود ليفي شتراوس strauss :levi .cl فيعد زعيم البنيوية

الفرنسية، ومؤسس البنيوية الأنثروبولوجية، حيث عمم مفهومه عن البنية على جميع فروع المعرفة البشرية، وتوسع في نظرته للبنائية لتشمل الكون بأسره، لأنه يرى أن البنيوية مجرد منهج يمكن تطبيقه على أي نوع من الدراسات، ويتجلى اهتمام هذا الأخير بالبنيوية من حيث أنه « توطدت صداقته مع رومان جاكبسون obsoRoman jakالذي قاده إلى الإهتمام بعلم اللغة البنيوي، فأسهم بمقال عن "التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا" نشره عام 1945 في مجلة حلقة نيويورك Journal of the cirle of orknew y»[1].وهكذا « وما إن تعرف ليفي شتراوس علم اللغة البنيوي ـ بفضل ياكبسون ـ حتى أحذ ينظر إلى دراسة سوسير للغة بوصفها نسقا مستقلا بذاته، نسقا يقوم على التسليم بعلاقة فاعلة تصل مكونات العلامة اللغوية. أي تصل بين نسق اللغة (langue) والكلام الفردي (parole) من ناحية، وبين الصورة الصوتية الدال (signifier) والمفهوم (المدلول) (signified) من ناحية ثانية»[2]. هذا يعني أن **ليفي شتراوس** ركز على اتجاهين أساسيين هما: الثنائيات السوسيرية ونموذج التحليل الفونيمي لياكبسون الذي حاول من خلالها اثبات أن البنية أي اللغة تتبع دائما سبيلا ثنائيا من

(1) اديث كرزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت: 1992، ص 35-36.

(2) المرجع نفسه، ص 38.

التراكيب المتوازية. وفي ضوء هذه الحقيقة « فالبنية عند لفي شتراوس ليست مجرد ظاهرة ناتجة من ارتباط البشر من بعضهم البعض وانما هي في المحل الأول نسق system محكومة بالإتصال الداخلي An Internal volasion. وهذا الإتساق لا يمكن ملاحظته بالنسبة لنسق مغلق أو منعزل عن غيره وإنما يتسنى اكتشافه فقط عن طريق دراسة تحولاتthe stransformationالتي بواسطتها يعاد اكتشافها الخصائص المتماثلة في انساق متباينة»[1]. وبهذا التناول البنيوي لليفي شتراوس ندرك أنه يهتم بدراسة التحولات الداخلية التي من خلالها يتم التعرف على العناصر المكونه لها وخصائصها المختلفة، وبهذا فإن «ليفي شتراوس ـ شيخ البنيويين المعاصرين ـ بقوله إنه لا بد لنا من أن ندير ظهورنا لكل ما هو معايش vécu، من أجل التوصل إلى فهم "الواقع" Le réel. ومن هنا فإن لفي ستراوس يرفض كلا من الفينومنولوجيا، والوجودية، نظرا لأن كلا منهما تسلم بوجود "الاستمرار أو الاتصال" بين "المعاش" و"الواقعي" في حين أنه لا سبيل إلى بلوغ "الواقع" ـ فيما يقول زعيم البنيوية الأنثروبولوجية ـ اللهم إلا انطلاقا من عملية تنحية "المعاش" حتى لو اقتضى الأمر – من بعد ـ معاودة ادماجه في نسق موضوعي يكون قد تم تطهيره من الشوائب النزعة الوجدانية»[2]. تتمحور الفكرة الأساسية لهذا الأخير هو إقصاء الخارج في دراسته ورفض كلا من الوجودية والفنومنولوجيا وبهذا تكون الدراسة

---

(1) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر لفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر، دب : 1999م، ص 25.

(2) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دط، الناشر مكتبة مصر، الفجالا: دت، ص 8.

خالية من الشوائب وموضوعية أكثر.3- رومان جاكبسون Jakobsn:

لننتقل الآن من هذين الشخصيتين إلى عنصر آخر الذي ساهم بطرقة معينة في بلورة فكرة من سباقوه من المفكرين من خلال أنه « أمكن تطوير أراء ديسوسير في ضوء إتجاهه إلى الكشف عن الأبنية الصوتية للغة حيث برهن على أن البنية الأساسية للغة تتضمن زوجين من التقابلات، فعند ما نستمع إلى صوت معين يمكننا أن نقرر في الحال ما إذا كان هذا الصوت حاداً أو غليظا. وعلى أساس من هذا التقابل يتمكن العقل من التعرف على أصوات الكلام وتحديد مفاهيم الكلمات»[1]. قام رومان ياكبسون بتطوير فكرة ديسوسير وركز على الجانب الصوتي في دراسته، وقد عبر عن ذلك في قوله: « إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومه، وإنما أدبيته، أي تلك العناصر المحددة التي تجعل منه عملا أدبيا»[2]. فالمنطلق الذي انطلق منه ياكبسون في نظرته إلى البنيوية هو أنه لا شيء خارج النص، فهو يقصي السياقات الخارجية والعوامل التاريخية وذاتية المؤلف، فجوهره الأساسي التركيز على أدبية الأدب وليس على وظيفة الأدب. كذلك يعد رومان ياكبسون أحد رواد البنيوية الوؤثرين، أو كما يقول صلاح فضل: «يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكلاتها المختلفة في شخصية ومغامراته العلمية، ابتداءً من مطلع شبابه في موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين في

---

(1) محمد مجدي الجزيري، البنيوية والعولمة في فكر كلود ليفي شتراوس، ط3، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، دب: 1999م، ص 35-36.

(2) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 42.

(3) المرجع نفسه، ص 75.

أوربا وأمريكا، وأصبح الحجة والمرجع الأخير»[1]. فهذا يدل على أن هذا الأخير كان مهتما بالدراسة البنيوية منذ شبابه وهكذا أصبحت له مكانة ومرجعية في هذا المنهج.4- رولان بارت Roland barthes: ولعله أحد أهم الشخصيات التي منحت المنهج البنيوي خصوصية معينة من حيث الأفكار التي جاء بها، فالناقد والكاتب الفرنسي رولان بارت فالبرغم من تجاوزه البنيوية وما بعد البنيوية من مدارس نقدية، إلا أننا نجده قد نظر للبنيوية بوصفها نشاطا وتبناها منهجا، بيدا أنه استبدلها بمنهج آخر فردي، على أن سمة البنيوية لا تزال ملموسة في أعماله»[2]. أي أن اسمه ارتبط بالمنهج البنيوي، ذلك لأن أراءه أضحت معلما من معالم الدرس البنيوي، هذه الأراء التي تتوزع على المحاور العلمية الإبداعية الثلاثة الرئيسية: المتلقي،النص، المبدع، والتي نبرزها على النحو التالي:

1- المتلقي: يضع بارت المتلقي في بؤرة اهتمامه، ويجعله شريكا في إنتاج النص وليس مجرد مستهلك لغوي للنص الأدبي، ذلك لأن بارت لا يستهدف القارئ العادي، بل يستهدف النص المكتوب، القارئ المثقف الذي يستطيع فك شفرات النص.

2- النص: يتشكل النص عند بارت من نسيج لغوي، وهو بلاغ لغوي مكتوب على أساس فرز العلامة اللسانية أي أن لكل نص أدبي مظهران، مظهر دال يتمثل في الحروف وما يتكون منها الألفاظ وعبارات دالة، ومظهر مدلول، وهو الجانب المجرد أو المتصور.

---

(1) ينظر اديث كريزويل، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، القاهرة: 1993م، ص 29-30. (2) ينظر رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا: 1993م، ص 10 وما بعدها.

3- المبدع: يدعو إلى تحرير النص من سلطة المؤلف وربطه بسلطة القارئ[1]. وفي ضوء هذه الدعوة يمكن فهم مقولة بارت المشهورة حول موت المؤلف لأنه لا يقصد إلغاء المؤلف تماما، وإنما يقصد عدم الرجوع لأي شيء خارج النص. وفي نفس المجال « لا يجد بارت parthes مانعا من التسليم مع مبرلوبونتي بأن "البنيوية" قد فتحت أمام الفكر البشري المعاصر. آفاق جديدة، ذات أبعاد واسعة، ولكنه يذكرنا بأن السرّ في هذا الفتح الكبير الي جاءت به "البنيوية" هو أنها قد أصبحت بمثابة "اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة" كما يقول بارت مرة أخرى هو أنه "ما يزال علينا أن نستكشف عالم اللغة، على نحو ما نستكشف الآن عالم الفضاء" وربما أصبح هذان الكشافان هما أهم سمة يتميز بها عصرنا»[2]. ومن خلال هذا نفهم أن رولان بارت يعتبر البنيوية أنها موازية للغة حيث يعدها الوسيلة المستخدمة لشرح حضارتنا المعاصرة.5- تزفيطان تودوروف zvetan TodorovT: يعد هذا الناقد من أبرز

الناقد الذين اهتموا بالمنهج البنيوي فهو يحدد النص الأدبي من الداخل، وذلك من خلال تركيزه على العلاقات الباطنية الموجودة بين الكلمات وعلى هذا الأساس فهو يقول: « .. إن العمل الأدبي لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل أنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام»[3].ومن هنا يتضح أن هذا الأخير يدفع النقاد لرؤية العمل الأدبي بطريقة محايثة أي عزل النص عن جميع

---

(1) إبراهيم زكريا، مشكلة البنية أو أضواء على "البنيوية"، دط، مكتبة مصر، الفجالا: دت، ص 10-11.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت: 1979م، ص 20.

السياقات الخارجية،إضافة إلى هؤلاء الأعلام نجد الساحة النقدية قد اشتهرت بنقاد بنيويين بذلوا جهدهم في تطوير هذا المنهج نذكر على سبيل المثال: **جان بياجيه Jean pigeta** و**جاك لاكان J.Lacan**و**جاك دريدا J.Derrida**...إلخ الذين اختلفت أراؤهم حول الصرح البنيوي.

ومن خلال ما تقدم من عرض مفصل للمنهج البنيوي ومبادئه، يمكننا أن نخلص إلى أبرز النتائج وهي:

1- أنّ البنيوية تتطلب معاينة متعمقة للنص، وهذا نابع من رؤيا شمولية للشعر بما هو فاعلية إنسانية تتجاوز شروط الزمان والمكان والفرد واللغة، وتجسد علاقة جدلية بين الكل والجزء والخاص والعام.

2- تعتمد البنيوية في تحليلها للعمل الأدبي، على الانطلاق من عنصر أساسي أهملته المناهج النقدية الأخرى، ألا وهو عنصر اللغة.

3- تمحور عملها النقدي حول البحث في قوانين الأنساق الداخلية للعمل الأدبي، فهي تعامل النص كعالم ذري مغلق على نفسه قائم بذاته، فهي ثورة على المناهج السياقية التي تهتم بالمبدع وكل ماله صلة بحياته.

4- البنيوية منهج وصفي في قراءة الخطاب، تستند إلى خطوتين أساسيتين هما: التفكيك والتركيب، كما تركز على شكل المضمون وعناصره.

5- تركز في تحليلها للعمل الأدبي على مستويات عدة: الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي.

الفـــــصــــل الثاني

التجريب البنيوي عند العرب

1-استقبال البنيوية في الوطن العربي:

شهدت الحركة النقدية المعاصرة مرحلة فريدة في تاريخها من حيث زحمة المناهج والتيارات، وزخم التحولات التي مرت بها هذه القيم والمعايير السلوكية، فهذه التحولات التي نتجت عن الانفتاح على قيم الآخر وثقافته، أدى بها إلى تقليد المنتج الغربي، وهذا يعود إلى أنّ بعض النقاد رأوا أنّ القديم أصبح ينهار، هذا ما أدى بهم إلى تبني مفاهيم وتيارات غربية وذلك من خلال إعادة النظر في كيفية القراءة النصية التي تحولت من القراءة السياقية إلى النسقية وذلك من أجل سبر أغوار النص.

وهكذا « فإن انتشار البنيوية وهيمنتها على النقد العربي منذ سبعينات هذا القرن وحتى اليوم تأتي لتؤكد انبهار نقادنا ومفكرينا بكل ما هو غربي، والأهم ظاهرة الاقتطاف غير الواعي بخصوصية واقعنا الأدبي والاجتماعي ودرجة تطورهما، لكن الظاهرة البنيوية في نقدنا العربي لها أسسها المعرفية التي يمكن أن تتجلى بأمرين: الأول إحساس نقادنا بقصور المناهج النقدية السابقة وضرورة تجاوز المرحلة الانطباعية والتأثيرية في النقد، ويرتبط الأمر الثاني بأزمة الديمقراطية في وطننا العربي، ففي مثل هذه الأحوال تبدوا البنيوية وغيرها من المناهج الشكلية خير ملاذ للكثيرين من نقادنا ومثقفينا»[1]. يعد هذين العاملين اللذين ذكرناهما سالفا مادة أساسية في بروز البنيوية في وطننا العربي ورواجها، بيد أن ظهور هذه الأخيرة كان قبل السبعينات، فالستينات تعد مرحلة إرهاصات لها حيث

(1) شكري عزيز ماضي، محاضرات في نظرية الأدب، ط1، دار البعث، قسنطينة الجزائر: 1404هـ-1984م، ص 166.

اهتم فيها النقاد بتجريب النقد الغربي، « فقد كانت مرحلة انتقالية لابد منها، اضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلو أمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة (النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، النقد التحليلي، التحليل اللغوي الاستاطيقي،.)، وكان فارس هذه المرحلة (الذي لا يشق له غبار) هو الدكتور "**رشاد رشدي**" (1912-1983) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، يمكن أن نسمي ممن آزروه أو تتلمذوا عليه (محمود الربيعي، مصطفى ناصف، محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة، ...)»[1]. هذا يدل على أنّ النقاد العرب أعطوا مصطلحات مختلفة لمفهوم النقد الجديد، ويعود السبق في ذلك إلى "رشاد رشدي" الذي حاول ترسيخ هذا المصطلح وتبعه في ذلك العديد ممن تأثروا به، وهذا ما أعطى دورا كبيرا في تهيئة أجواء التلقي البنيوي، مع مطلع السبعينات، « إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة، كان كتاب الناقد التونسي "**حسين الواد**" (البنية القصصية في رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدي البنيوي وهو – أصلا – بحث أعد لنيل شهادة كفاءة في البحث ونوقش في جوان 1972»[2]. ثم تلته جهود أخرى نذكر على سبيل المثال كتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) للمؤلف " **كمال أبي ديب** " الذي أصدره عام 1974، « ويأتي كمال أبو ديب في طليعة النقاد العرب الذين حاول تطبيق المنهج البنيوي وتطبيعه

---

(1) يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، ط3، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر: 1431هـ-2010م، ص 72.

(2) المرجع نفسه، ص 72-73.

على طبيعة نصية مغايرة لطبائع النص الذي أنتجها في الغرب، وقد بدا ذلك واضحا في عقد السبعينات في كتاب وسمه أبو ديب: (جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر)»[1]. فقد حاول من خلال هذا الكتاب تقديم منهج جديد يضفي عليه طابعا تنظريا وتطبيقيا بالرغم من اختلاف النصوص العربية عن نظيرتها الغربية، ويعد انجازا حقيقيا وذلك بتقديم خطوات جادة في سبيل التحليل العلمي المثمر للأدب العربي، كما أنّه توالت أعمال نقدية منطلقة من الأساس البنيوي في الوطن العربي مثل كتاب « "**محمد رشيد ثابت**"، (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام) الصادر عام 1975م»[2]. وكتاب الدكتور " **زكريا إبراهيم** " الموسوم بـ (مشكلة البنية) فهو يعد « من أوائل الكتب العربية التي وضعت في التنظير للبنيوية، فقد أصدره عام 1976 انطلاقا من أنّ البنيوية أصبحت " اللغة الشارحة لكل حضارتنا المعاصرة "، وأنّ إنسان القرن العشرين قد بدأ يعرف ذاته بأنها مجرد (بنية)، وأنّه هو نفسه إنسان (دال)، صانع معانٍ»[3]. يعتبر هذا الكتاب من بين المؤلفات التي أماطت اللثام عن مختلف العوالم المعرفية التي تشغلها البنيوية، كما نجد من بين النقاد الذين كتبوا في هذا المجال الناقد السوري " **محمد عزام**" الذي ألف كتاب عنوانه (بنية الشعر الجديد) الصادر عام 1976م، وله أيضا (فضاء

---

(1) بشير تاوريريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن: 2010م، ص 73.

(2) إبراهيم عبد العزيز السمري، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ-2011م، ص 226.

(3) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 35.

النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية)، ولعل أول دراسة عربية انتهجت المنهج البنيوي هي الدراسة القيمة التي تقدم بها الدكتور التونسي "**عبد السلام المسدي**" بعنوان «(الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب) التي نشرت عام 1977، مضافا إليها مجموعة بحوثه عن " مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي" وعرضه لكتاب "**ريفاتير**" (مقالات في علم الأسلوب الهيكلي) (البنائي) ودراساته عن الجاحظ وأيام طه حسين»[1]. نجد هذا الأخير قد تحدث عن ماهية البنيوية في مقدمة هذا الكتاب بوصفها أنّها ممارسة نصية تستهدف دلالات البنية من حيث هي شكل يقوم على مجموعة من الروابط والعلاقات الخفية، والواقع أنّ أخصب كتاب في حركتنا النقدية يتجلى فيما قدمه الدكتور المصري "**صلاح فضل**" في كتابه (نظرية البنائية في النقد الأدبي) الصادر عام 1978 « والذي من خلاله قام بتأصيل تفصيلي للبنيوية، والتي كانت لها بذوراً قد غرسها الرواد الأوائل في الوطن العربي»[2]. وعليه إذا قارنا بين هذين الناقدين "زكريا إبراهيم" في كتابه (مشكلة البنية) و"صلاح فضل" في مؤلفه (نظرية البنائية) نخلص إلى أن الأول تطرق إلى البنيوية بصفة شاملة وأغفل المجال النقدي لها، على عكس صلاح فضل الذي خصص كتابه للحديث عن التنظير للنقد البنيوي بطريقة علمية جادة.

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 7.

(2) وردة عبد العظيم عطا الله قنديل، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، "رسالة ماجيستير"، أدب ونقد، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية -غزة-، 2010م، ص 192.

وفي خضم هذا « إذا ما انتقلنا إلى الثمانينات وجدنا البنيوية تنتشر في العالم العربي انتشار النار في الهشيم، بفضل المجلات النقدية مثل مجلة فصول المصرية، وعالم الفكر الكويتية، وغيرهما من المجلات المتخصصة في العالم العربي، كما انتشرت بشكل واضح في بلاد المغرب العربي، وبلاد الشام باعتبارها من الدول الفرانكفونية والتي تأثرت أكثر ما تأثرت بالبنيوية الفرنسية بكل رموزها وأشكالها بسبب البعثات، والهجرات إلى فرنسا، أما في مصر، والخليج العربي فقد تنوعت الاتجاهات وتعددت المشارب والثقافات»[1]. يعود إذن فضل انتشارها في الأقطار العربية إلى المجلات المختلفة التي ظهرت خلال هذه السنوات، ومن نقاد البنيوية الذين ظهرت أعمالهم في الثمانينات نذكر على سبيل المثال الدكتور الجزائري "**عبد الملك مرتاض**" « الذي قدم في هذا المجال تسعة مؤلفات نقدية ، يمكن الوقوف عليها مرتبة حسب تواريخ صدورها بالشكل التالي: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث 1981، الألغاز الشعبية الجزائرية 1982، الأمثال الشعبية الجزائرية 1982، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ 1983، بنية الخطاب الشعري 1986، عناصر التراث الشعبي في اللاز 1987، في الأمثال الزراعية 1987، الميثولوجيا عند العرب 1989، القصة الجزائرية المعاصر 1999»[2]. فهذا الرائد مكنته ثقافته الواسعة من الاطلاع على المناهج النقدية الغربية والاستفادة منها حيث نجد أنه لا يكتفي بمنهج واحد بل يركب بين عدة مناهج في مؤلفاته وهذا ما عكس تجربته

(1) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ-2011م، ص 228.

(2) محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، ط1، دار جليس الزمان، عمان: 2014، ص 45.

مع المنهج البنيوي، ومن المنظرين أيضا للبنيوية " **عبد الفتاح كليطو**" « في كتابه (الأدب والغرابة، دراسات بنيوية في الأدب العربي) الصادر عام 1982وكتابه أيضا (الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) الصادر عام 1985، وجدير بالذكر أن هذا الناقد قد عبّد طريقا أمام غيره من الباحثين العرب الذين تأثروا به واستقوا من منهجه، وساروا على طريقته، ومن هؤلاء الأتباع: الناقد السعودي " **عبد الله الغذامي**" والنقاد المغاربة " **محمد مفتاح**" و"**سعيد يقطين**" و"**محمد مشبال**" في كتابه (بلاغة النادرة) والباحثة المصرية "**نبيلة إبراهيم**" والناقد العراقي "**عبد الله إبراهيم**" »[1].

وعليه فإننا سنلقي نظرة خاطفة عن رواج البنيوية التكوينية في الوطن العربي، التي تبناها العديد من النقاد العرب، « قد هللوا لعالم البنيوية تنظيرا وممارسة، ويأتي في مقدمة أولئك المهللين والمكبرين الناقد المغربي "**محمد بنيس**" في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مقاربة بنيوية تكوينية)، الصادر عام 1977، و"**يمنى العيد**" في كتابها (في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي)، الصادر عام 1983، وفي مقابل ذلك كتب "**حميد لحميداني**": (الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية)، الصادر عام 1984، وثمة دراسة بالغة الأهمية ظهرت قبل كتاب يمنى العيد وهي دراسة "**سعيد علوش**" الموسومة بـ: (الرواية الأيديولوجية في المغرب العربي)، الصادر عام

---

(1) إبراهيم عبد العزيز السمرّي، اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 1432هـ-2011م، ص 229-230.

1981[1].» هؤلاء هم أبرز الأعلام الذين تبنوا البنيوية التكوينية تنظيرا وتطبيقا، وإن كان أغلبها لم يكن مخصصا للحديث عن البنيوية وحدها، ومن ذلك نذكر المحاولة الرائدة لـ "عبد الله محمد الغذامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير) الصادر عام 1985م « تحدث فيه عن البنيوية والسيميائية والأسلوبية والتشريحية، حديثا نظريا مرفوقا ببعض الإجراءات التطبيقية والتي تثبت كفاءة الغذامي وجرأته النقدية»[2]. بالرغم من ذيوع هذا المنهج في وطننا العربي إلا أننا نجد أن هناك اختلاف بين مختلف الرواد الذين تبنوها فكل له وجهة نظر خاصة به في تحديد هذا المصطلح، فقد اختلفت ترجماتهم لمصطلح البنيوية وذلك حسب المكون الثقافي الذي تبناه كل ناقد وهذا ما أدى إلى « تنازع البنيويين العرب تنازعا كبيرا في ترجمة مصطلح "structuralisme"، فإذا نحن أمام ما يناهز العشر ترجمات (البنيوية، البنوية، البنيّة، البنائية، الهيكلية، التركيبية، الوظيفية، البنيانية..)»[3]. إلاّ أنّ المصطلح الأكثر شيوعا وذيوعا يتمثل في البنيوية.

---

(1) بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن: 2010، ص 76.

(2) المرجع نفسه، ص 75-76.

(3) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة: 2002م، ص 221.

2- مفاهيم البنيوية عند العرب:

تعد قضية إضفاء الموصوف المنهجي من بين القضايا الكبرى التي طرحت على بساط النقد العربي المعاصر في صورته الاحترافية، فقد اختلف نقادنا المعاصرون في قضية البنيوية كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهب، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة وهذا ما سنحاول معرفته فيما يلي:

من خلال ما تم الإطلاع عليه من المؤلفات نلمح أنّ الناقد المغربي "محمد بنيس" في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب) في حديثه عن البنيوية، يستعمل تارة كلمة اتجاه في كلامه عن الاجتماعية الجدلية، وكلمة تيار تارة أخرى، كما يستعمل لفظة منهج حينما يتحدث عن " غولدمان" [(1)]. معنى هذا أنّه لا نجد له تحديد ثابت بالنسبة للبنيوية، على غرار ذلك نجد "عبد الله محمد الغذامي" قد اعتبر البنيوية منهجا: « البنيوية من واقعنا ليست مذهبا، وما هي بنظرية وليست فلسفة، ولكنّها منهج، ومن حيث كونها منهجا فبالتالي أداة للرؤية وميزة أداة الرؤية أنها شيء خاضع لمستخدمها، المستخدم هو الذي يستطيع أن يجعلها مفيدة أو غير مفيدة»[(2)]. نجد أنّه قد اتفق مع العديد من النقاد الذين يصفون البنيوية بأنها منهج أمثال: فاضل ثامر، يوسف وغليسي، عبد الله إبراهيم، فحين ذلك هناك من يستخدم مصطلح النظرية، وهذا ما يظهر جليا في كتابه (النظرية البنائية

(1) ينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت: 1979م، ص 21إلى 23.

(2) سامية راجع، " إشكالات البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين"، مجلة الأثر للأداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة – الجزائر–، العدد الخامس، 2006م، ص 213.

في النقد الأدبي) وهذا ما يصرح به في مقدمة كتابه حين يقول: « مضى عامان منذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب، تحقق فيهما شيء مما كنت أطمح إليه من إثارة الاهتمام بالمناهج النقدية الحديثة عموما وبالنظرية البنائية وامتداداتها التطبيقية على وجه الخصوص»[1]. أمّا "عبد السلام المسدي" هو الآخر يتردد في إضفاء مصطلح البنيوية، نجده يستخدمها على أنها منهج ومرة بصيغة النظرية، « استقامت منهجا في تناول الظواهر أكثر منها شيء آخر»[2]، كما يعتبرها في موضع آخر نظرية حين يقول: «غير أنّ البنيوية بالنسبة إلى الأدب كانت دائما نظرية، ولم تكن أداة عملية، فهي كما يقول أحد المعجبين بها ليست منهجا لإيجاد تفسيرات جديدة ومدهشة للأعمال الأدبية وإنّما هي باب من التفكير يتساءل كيف يمكننا الوصول إلى دلالات الأعمال الأدبية»[3]. إضافة إلى هذا فإنّ الدكتور "زكريا إبراهيم" يعتبرها سيدة العلم والفلسفة وذلك في كتابه (مشكلة البنية)، فمن خلال وفرة الأثر الأدبي وتنوعه جعل النقاد يختلفون في تحديد مصطلح البنيوية وذلك من حيث هي اتجاه، أو نظرية، أو منهج، أو فلسفة...الخ. وتتمة لهذا فإنّنا سنقوم بعرض بعض التعريفات التي توضح ماهية البنيوية عند العرب، وفي بادئ الأمر سنوضح كيف عرفها "عبد السلام المسدي" بقوله: « ليست علما، ولا فنا معرفيا وإنّما هي فرضية منهجية، قصار ما تصادر عليه أنّ هوية الظواهر تتحد بعلاقة

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1998م، ص 7.

(2) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية دراسة ونماذج، ط1، منشورات دار أموية، تونس: 1991م، ص 18، نقلا عن سامية راجع، " إشكالات البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين"، مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة-الجزائر-، العدد الخامس، 2006م، ص 213.

(3) المرجع نفسه، ص 213.

المكونات وشبكة الروابط أكثر مما تتحدد بماهيات الأشياء، ولما كان النص مقصدا من مقاصد البنيوية، وكانت البنيوية منبعا خصيبا للرؤية الموغلة في التجريد الشكلي إلى حد التوسع بأساليب المنطق الصوري أحيانا فقد قامت بعض المناهج في النقد العربي تمارس الخط البنيوي وتستوحي اللغوية في بناها الشكلية فامتزج الصوري بالأسلوبي واشتبها الأمر على كثيرين»[1]. من هذا المنطلق نتوصل إلى فكرة مفادها أنّه اعتبرها مجرد فرضية منهجية تدرس عمق النص بعيدا عن أيّة عوامل خارجية وهذا ما تراه الناقدة "نبيلة إبراهيم" بقولها: « أنّ المنهج البنيوي يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناء متكاملا بعيدا عن أيّة عوامل أخرى أي أنّ أصحاب هذا المنهج يعكفون من خلال اللغة إلى استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي»[2]. فالبنيوية حسبها ما هي إلا دراسة مستقلة عما حولها تهدف إلى البحث عن الوظائف الجوهرية في اللغة، وتكملة لذلك نجد "**فائق مصطفي**" **و**"**عبد الرضا**" يعرفانها على أنّها منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموعة منتظمة مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة[3]. وفي سياق التعريف السابق فإنّها تهتم بدراسة العلاقات في ظل مجموعة متحدة ذات معنى، وهكذا فإن "**جميل الحمداوي**" يعرفها بأنها « طريقة وصفية في قراءة النص

---

(1) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ط1، دار العربية للكتاب، لبيا الأردن: 1998م، ص 6.

(2) نبيلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دط، مكتبة غريب، القاهرة: دت، ص 44.

(3) ينظر فائق مصطفى وعبد الرضا، في النقد الحديث، منطلقات وتطبيقات، دط، دار الكتب للطابعة والنشر، بغداد: 1989م، ص 182.

الأدبي تستند إلى خطوتين وهما: التفكيك والتركيب، كما أنّها لا تهتم بالمضمون المباشر، بل تركز على شكل المضمون وعناصره وبناه التي تشكل نسقية النص في اختلافاته وتآلفاته)»[1]. نلاحظ مما سبق تعدد التعريف لمصطلح البنيوية عند العرب وهذا نتيجة غياب تعريف موحد هو غياب ترجمة موحدة للمصطلح نفسه، إلى جانب اختلاف التكوين الفكري والعلمي لمن يقوم بترجمة هذا المصطلح، لذلك كان من الطبيعي أن يختلف مفهوم مصطلح البنيوية من ناقد إلى آخر.

---

(1) ثامر إبراهيم المصاروة، " المنهج البنيوي (دراسة نظرية)"، تاريخ الاطلاع : 2014/9/25، موقع على الأنترنت، www //httpdoaba hsma. ten

شهد الخطاب النقدي العربي المعاصر رجات وتحولات كبرى وعميقة وذلك من خلال ظهور البنيوية، والتي نقف عندها في هذا الفصل فقد تطرقنا إلى أهم القضايا النقدية والإشكالات والتطبيقات التي مارسها مختلف نقادنا العرب على النصوص الأدبية، ومن هنا فقد عملنا على تسليط الأضواء على رؤى نقدية لأعلام بارزة متميزة في ساحتنا النقدية المعاصرة، وعليه لسنا هنا بصدد تعداد الدراسات التي قدمها النقاد الحداثيون العرب إزاء المد التنظيري الزاحف نحو المشرق والمغرب العربي، لكن دراستنا اقتصرت على الجانب التطبيقي للأعمال الأدبية، ففي المستوى التطبيقي لتحليل الشعر يتراوح النقاد العرب المعاصرون بين الالتزام بمبادئ البنيوية والخروج عليها في محاولة توفيقية بين مناهج عديدة، ولإبراز ذلك عنونا مباحث هذا الفصل بمايلي:

1- كمال أبو ديب في ضوء البنيوية (جدلية الخفاء والتجلي).

2- عبد الله محمد الغذامي وتجربته البنيوية (الخطيئة والتكفير).

3- عبد الملك مرتاض ونظرته للبنيوية (بنية الخطاب الشعري).

1- البنيوية في ضوء كمال أبو ديب:

عندما يذكر اسم " كمال أبو ديب " أمام أي قارئ أو باحث يتبادر إلى الذهن مؤلفيه (جدلية الخفاء والتجلي) و(الرؤى المقنعة) اللذين تناول عبرهما بعض الدّراسات البنيوية لنصوص الشعر القديمة والحديثة، التي أثارت جدلاً واسعاً في الساحة النقدية العربية ذلك الوقت، حيث نجد أن مصطلح البنيوية قد استهل به كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) فهو يعتبرها بأنّها « ليست فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاينة الوجود. ولأنّها كذلك فهو تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه في اللغة، لا تغيّر البنيوية اللغة، وفي المجتمع، لا تغيّر البنيوية المجتمع، وفي الشعر لا تغيّر البنيوية الشعر. لكنها، بصرامتها وإصرارها على الإكتناه المتعمّق، والإدراك متعدد الأبعاد. والغوص على المكوّنات، تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل» [1]. معنى هذا أن "أبا ديب" يُخلص البنيوية من الجذور الفلسفية ويجعلها ذات صبغة منهجية فهي بذلك لا تغير اللغة ولا الشعر ولا المجتمع، لكن جديتها في النظرة المتعمقة وغورها على المكونات الأساسية للأشياء التي تنشأ بينها استطاعت أن تغير في هذه العناصر الثلاث سابقة الذكر من فكر المعاينة إلى فكر التساؤل.

سعى " كمال أبو ديب " كما زعم إلى جعل البنيوية منهجاً فعالاً يمكن من خلاله معرفة جدلية الخفاء والتجلي الذي نعني بهما « أنّهما يستخدمان بوصفهما متعارضين

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين،لبنان:1979م،ص 7.

سميائياً في مجال السرد، وهما يقابلان ثنائية " الضمنية / المباشرة ". كما أنّهما يدلان على " البنية العميقة والبنية السطحية ". عند " كمال أبو ديب " الذي حلل تفاعلاتهما وتكملاتهما في النص الشعري خاصة وفي الفكر والثقافة والاجتماع عامة»[1]. فقد حاول "كمال أبو ديب" « تغير الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسان والشعر، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية والسطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤى المعقدة، المتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحد: أي إلى فكر بنيوي لا يقنع بإدراك الظواهر المعزولة، بل يطمح إلى تحديد المكونات الأساسية للظواهر»[2]. فهو بذلك حاول تغير الفكر العربي في معاينة الثقافة والإنسان والشعر، ونقله من فكر تطغى عليه العوامل الخارجية إلى فكر ذو رؤية معقدة بعيداً عن أيّة ظواهر معزولة من أجل أن يقدم مشروعاً نقدياً نهضوياً متسماً بالرؤية العميقة الكلية المعقدة في دراسته للنصوص، هذا ما يؤكده في حديثه « عن " إغناء الفكر العالمي " من خلال منهج بنيوي مشيراً بحماسة خطابية إلى أنّ الأمّة من خلال ذلك المنهج سترقى... إلى المعاصرة الحضارية»[3].

---

(1) الرشيد بوشعير، " مفارقة الخفاء والتجلي في ثنائية أظاليل طلح المنتهي " لعبد الحفيظ الشمري"، مجلة جامعة دمشق، دهـ، العدد الأول+ الثاني، رقم المجلد 24، 2008م، ص 82.

(2) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، لبنان: 1979م، ص 8.

(3) سعد البازعي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب: 2004م، ص 187- 188.

ولعل أهم الدراسات البنيوية في تحليل الخطاب الشعري تكمن في المؤلفين (الرؤى المقنعة) و(جدلية الخفاء والتجلي) " لكمال أبي ديب"، فتحليله للشعر الجاهلي في كتابه الأول (الرؤى المقنعة) يستند إلى جملة من المعطيات التي ذكرها في مقدمته وهي:

1- التحليل البنيوي للأسطورة كما طوره كلود لفي- شتراوس- في أنثروبولوجيا البنيوية.

2- التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلادمير بروب.

3- معطيات التحليل اللغوي والدراسات اللسانية والسميائية والبنيوية الفرنسية.

4- معطيات أساسية في الفكر الماركسي في معرفة العلاقة بين بنية العمل الأدبي والبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية.

5- تحليل عملية التأليف الشفهي في الشعر والسرد عند **ملمان بارى وألبرت لورد**[1].

يهدف الباحث من عمله هذا إلى بلورة منهج جديد يأخذ من هذه المعطيات السابقة في تحليل مختلف النصوص، فنجده « يميز في حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية بين بنية القصائد وحيدة الأبعاد تطغى عليها الذاتية مثل شعر الهجاء والحب وبعض قصائد الخمر والمرثية، وبين بنية القصائد المتعددة الأبعاد»[2]. معنى هذا أنّه يحتكم في تحديد بنية أيّة قصيدة من حيث هي أحادية أو متعددة من خلال الغرض الشعري الذي تحتويه.

---

(1) ينظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط1، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: 1986م، ص 6.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 48.

ولقد حلل في هذا الكتاب مجموعة من القصائد لشعراء جاهلين أمثال: امرئ القيس، زهير، طرفة، وعنترة، ولبيد، إلاّ أنّ كل قصيدة لها بنية مستقلة تختلف عن غيرها، « ونقف في هذه الدراسة عند نموذج معين وتحليله لمعلقة لبيد بن ربيعة لمعرفة نجاعة الأدوات الإجرائية والمستويات التي وقف عندها في تحليل الخطاب الشعري، يبدأ " أبو ديب" باكتناه وحدة الأطلال ثم تخصص جزءاً للعناصر المهمة بنيويا علاقتها بعضها ببعض. وهو يستند في تحليله للقصيدة إلى التحليل البنيوي للأسطورة لليفي شتراوس، ويتحدث عن البنية الأسطورية للقصيدة»[1]. فهو يبدأ تحليله بالإشارة إلى نمو القصيدة من خلال تدرجها من وصف الديار إلى صورة النساء الراحلات مع القبيلة، ثم توتر العلاقة بين الشاعر وحبيبته والتي تؤدي إلى الرحلة ووصف الناقة ليعود الشاعر إلى إصراره على قطع علاقته مع حبيبته.

« وهو يقف في تحليله للقصيدة عند الثنائيات فيشير إلى أنّ القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية اللفظية، ويضع قائمة لهذه الثنائيات التي تقوم على التضاد والمزاوجة مثل: محلها فمقامها، حلالها وحرامها، ظباؤها ونعامها، نؤيها وثمامها، سومها وسهامها، إرضاعها وفطامها...الخ. ويرى أبو ديب أنّ هذه الثنائية تمثل رؤيا الشاعر للوجود باعتباره مكونا من ثنائيات تمثل رؤيا الشاعر»[2].وفي ضوء هذا التحليل إهمال للمستوى الصوتي والصرفي والنحوي والتركيز على الدلالة. وبالتالي أين هو دور الإيقاع والصورة

---

(1) ينظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 51.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 90-91.

الشعرية في بناء القصيدة؟ فهو يركز على العلاقات بين مكونات القصيدة وعلاقتها بالرؤيا دون اهتمام بالبنية من حيث هي تعبير جمالي مخصوص يكشف عن خصوصية في الرؤيا.

2- دراسة في كتاب " جدلية الخفاء والتجلي " لأبي ديب:

ومثلما ركز في (الرؤى المقنعة) على الثنائية في تحليله للخطاب الشعري كذلك الأمر في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) الصادر عام 1979م، وهو من أبرز الكتب النقدية التطبيقية للمنهج البنيوي في وطننا العربي فهو « أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب في جذورها الشعر العربي حتى الآن فإنّه يحق لنا أن نلقاها بما هي جديرة به من العناية والاهتمام، إذ قد يحكم على مدى جدية المنهج وعلميته بها»[(1)].

قسم "كمال أبو ديب" هذا الكتاب إلى ستة فصول وهي على النحو التالي: درس الناقد في فصله الأول (الصورة الشعرية)، وفي الفصل الثاني (فضاء القصيدة)، أمّا الفصل الثالث ركز على (الإيقاع الشعري)، أمّا الرابع فتطرق إلى الأنساق البنيوية، وفي الخامس (نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر) الذي ينطوي تحته عنصرين: أبو نواس وأبو تمام، وفي الفصل الأخير قدم لنا دراسة حول الآلهة الخفية»[(2)]. وسنعرض لهذه العناصر التي درسها "كمال أبو ديب" كالتالي:

1- الصورة الشعرية:

« يرى الباحث أنّ الدّراسات البلاغية العربية إذا كانت ركزت على الطبيعة الزخرفية للصورة الشعرية، على أنّها عنصر خارجي في الأدب، فإنّ عبد القاهر الجرجاني

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ - 1989م، ص 8.

(2) ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، لبنان: 1979م، ص 5.

قد اعتبرها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، كما أنّ النقد الحديث (المدرسة الرمزية، المدرسة الصورية) قد رفض التصور التقليدي للصورة، وكشف عن علاقتها الحيوية بالعمل الفني، وإذا كانت المناهج النقدية تتفق على كون الصورة تفعل على المستوى الدلالي، وترى أنّ لها بعد واحداً هو بعد وظيفتها المعنوية، فإنّ الباحث يرى أنّ دلالتها تتبدّى في الفاعلية المعنوية، وفي الفاعلية النفسية»[1]، وعليه إذا كانت الدراسات البلاغية قد ركزت على الجانب الجمالي والزخرفي للصورة الشعرية فإنّه يعتبرها ذات تصور قاصر للأسلوب، كما أنّ النقد الحديث يرفض هذا التصور القديم للصورة رفضا مطلقاً، فالباحث يرى أنّ الدلالة تكمن في فاعلية معنوية وأخرى نفسية.

2- فضاء القصيدة:

بعد مناقشة "كمال أبو ديب" للصورة الشعرية في الفصل الأول حاول أن يناقش مستوى آخر من مستويات بنية القصيدة باعتباره، « يشكل أولا، حصيلة للتفاعلات العميقة بين الصورة، بمعناها المحدد في الفصل السابق، والصورة بمعناها السيكولوجي؛ أي " الانطباع الذي تختزنه الذاكرة عن موجود حسي ما " والذي يلعب إبتعاثه في الشعر دوراً أساسياً في خلق الطبيعة الحسية للقصيدة من جهة، وفي تشكيل أنساق بنيوية تتحرك على مستوى أعمق من مستوى الدلالات اللغوية والإيقاعية الواضحة من جهة أخرى، وتشكل هذه الأنساق بنية موازية للبنية الدلالية، تتقاطع معها في نقاط وتنفصل عنها في

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 79-80.

نقاط، لكنها تظل دائما متراصة معها بشكل شريحي متفاعل»[1]؛ أي أنّ الفضاء الشعري بالنسبة له يقوم على نقطتين أساسيتين هما: الصورة الشعرية والصورة بمعناها السكولوجي* الذي له أهمية بالغة في إنتاج الجانب الحسي للقصيدة وفي خلق أنساق بنيوية ذات بعد أعمق من الدراسة الدلالية. اللغوية والإيقاعية. ولإيضاح ذلك قام "كمال أبو ديب" بدراسة خمسة مقطوعات شعرية: لتميم ابن مقبل (ثلاث أبيات)، وأبي محجن الثقفي (ثلاث أبيات)، وعمر أبي ربيعة (اثنا عشر بيت)، وأبي الهندي (ستة عشر بيت)، وابن الرومي (أربعة أبيات)، وفي هذا الصدد نورد المثال التالي:

« ففي أبيات ابن مقبل التي مطلعها:

وما الدهر إلا تارتان فمنهما أموت، وأخرى أبتغي العيش أكدح.

تتحرك الأبيات في فضاء من التصورات الأساسية سمتها المميّز أنّها (تصوّرات ثنائية): فالدهر تارتان: إحداهما موت والأخرى كدحٌ من أجل البقاء وكلاهما مأساوي، فالكدح صورة من صورة الموت. والثنائية الضدية: الحياة/ الموت تعتبر الدهر ذا وجهين: سعادة/ شقاء. وتتجسّد الثنائية في المثنى (منهما) أولا، وفي التركيب: أموت أكدح، وفي الثنائية: منهما/ وأخرى، وفي الثنائية: أموت/ أبتغي»[2]. من خلال هذا المثال نفهم أن هذا الناقد

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، لبنان: 1978م، ص 64.

(*) السيكولوجي: هو العلم الذي يدرس الوظائف العقلية والسلوك.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص 80.

اعتمد في تحليله لأي قصيدة من القصائد على النظام الثنائي الضدي، فهو يعدها محوراً أساسياً في المنهج البنيوي.

3- الإيقاع الشعري:

لقد حاول كمال "أبو ديب" في كتابه هذا أن يطرح عدّة تفسيرات بنيوية لاتجاهات التغير في البنية الإيقاعية وذلك من خلال تقديمه لعدّة أمثلة من الشعر الجاهلي والشعر الحرّ فقد « تم هذا الطرح من خلال تشكيل نموذج رياضي للإيقاع الشعري، قادر على التكهن باتجاهات التغير في الإيقاع ووصفها وصفاً دقيقاً، ثم من خلال اكتناه العلاقات المعقدة التي تنشأ ضمن البنية الإيقاعية حين يتوفر فيها، كما يحدث في البنية الإيقاعية في الشعر العربي، نمطان من التشكيلات الإيقاعية (أو أكثر)، أحدهما يعتمد على تبادل وحدتين إيقاعيتين، والآخر على تكرار وحدة واحدة»[1]. وهكذا اعتمد هذا الباحث على ظاهرة الإبدال في دراسته للإيقاع الشعري مثل (فعولن فاعلن) حيث أصبحت هذه الظاهرة في الشعر الحديث مكونا إيقاعيا بارزاً في بيت شعري واحد.

ولإبراز هذه السمة نستدل بالمثال التالي لأدونيس، الدهشة الأسيرة:

« ذاهب أتفيّأ بين البراعم والعشب، ابني جزيره

أصل الغصن بالشطوط

وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 93.

هذه الانسيابية التامة التي يمكن أن تتحرك من (فاعلن) إلى (فعولن) تجسيد للعلاقات اللحامية بين نواتين إيقاعيتين (فا/ علن) في البنية الإيقاعية للشعر»[1].

4- الأنساق البنيوية:

« وفيها حاول الباحث اكتناه الأنساق البنيوية في الأعمال الأدبية (الحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، وحكايات الأطفال)، متخذ من تشكل الأنساق في الحكايات نقطة انطلاق لإثارة قضية عميقة الدلالة هي ميل الفكر البشري إلى تشكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجسيد هذه الأنساق البارزة لخصائص أصلية في بيئة الفكر الإنساني»[2]. وفي هذا الصدد نجد "كمال أبو ديب" درس عدّة حكايات مختلفة، التي تشكل أنساقا ثلاثية هي عبارة عن حلقات متتالية تحمل كل حلقة توقع لما يحدث للحلقة التي تليها، أما في القسم الثاني من هذا العنصر فقد أراد هذا الناقد أن يعطي نموذجا آخر للأنساق الثلاثية في ميدان الشعر حين قال: « أود الآن أن أكتنه دور النسق الثلاثي في فن أدبي قصدي آخر هو الشعر»[3]. ومن هنا نجده قد قدم مجموعة من الأمثلة من بينها رباعيات الخيام المشهورة:

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 98/95.

) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دط، منشورات الاتحاد الكتاب العرب، (2دمشق
: 2003م، ص 81.

(3) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 133.

« فكم توالا الليل بعد النهار

وطال بالأنجم هذا المدار

فامش الهوينى إن هذا الثرى

من أعين ساحرة الاحورار

هكذا يدخل عنصر التنويع بسيط في الحيز الثالث للقافية، وتتشكل دائرة مفتوحة فجأة وإذا استمرت الدائرة المفتوحة وأتت قافية رابعة مغايرة لكل من د- د - ج- نشأ نوع شعري معين ليس له اكتمال الرباعي إلا أن ما يحدث هو أن القافية - د- تأتي في الحيز الرابع للقافية لتغلق الدائرة المفتوحة وتخلق انطباعاً تاماً بالكمال الشكلي والإيقاعي والصوتي»[1]، يقصد بهذا أنّ القافية تكون في الحيز الأول والثاني مفتوحة وبعدها تصبح مغلوقة وفي الحيز الثالث وبعدها تعيد الانفتاح من جديد في الحيز الرابع ليغلق الحيز النسق الثلاثي.

أما في القسم الأخير ناقش الشعر العربي الحديث « لعل دراستهما أن تضيء دور النسق الثلاثي إضاءة أكثر جلاء بسبب انتماءها إلى ثقافة مختلفة عن الثقافة التي انتمى إليها المثل الشعري المناقش في الجزء النهائي من القسم الثاني، إذ ظهر أنّ النسق يلعب دوراً بارزاً في تشكيل بنيتها»[2].

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 134.

(2) المرجع نفسه ، ص 146.

5- نحو منهج بنيوي في تحليل الشعر:

لجأ الناقد إلى تقديم دراسات معمقة في شعر أبي نواس وأبي تمام وهو الركن الأساسي في هذا الكتاب « إذ يعمد الدكتور" كمال أبو ديب" إلى مجموعة من النصوص المختارة على أساس منهجي سليم ليكتشف من خلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة، ومع أنّه لا يزال يخضع لسطوة فكرة النموذج الثلاثي إلاّ أنّ هذا لا يهدده بقدر ما يوقفه عند مرحلة محددة فقد كان بوسعه أن يتابع انتقاء الأمثلة التي تمده بفرص أوفر لاختبار مستويات متعددة يستطيع من خلالها أن يدعم نتائجه عبر شبكة العلاقات الموسيقية والدلالات والرمزية المتفاعلة»[1]، هذا يدل على أن اختياره للنصوص الشعرية لم يكن عشوائي بل كان ذو منحى منهجي واضح، وذلك من أجل أن يعطي إيضاحاً لبنية القصيدة ويكشف أنساقها المتماسكة فيما بينها.

وهذا يوضح « أنّ الدراسة لا تطمح إلى تقديم حل نهائي لقضايا ذات طبيعة تاريخية. مثل حقيقة موقف أبي نواس من التراث الشعري المتمثل في الأطلال، ومن التراث الأخلاقي- الديني، فإن فيما ستطرحه من آراء ما قد يعين على بلورة منظور جديد لمعاينة هذا الموقف. إذ أن ثمة ظواهر معينة في بنية القصائد الثلاث لا يمكن أن تفصل عن الموقف الكلي الذي اتخذه الشاعر من التراث. وستتبلور هذه الظواهر تبلوراً أكثر اكتمالاً مع تطور التحليل البنيوي من قصيدة إلى قصيدة»[2]. فكل باحث بنيوي يتخذ

---

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1419هـ-1989م، ص 9.

(2) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ص 169.

لنفسه إجراءات معينة في بحثه تختلف من باحث لآخر ، ومن خلال دراستنا (لجدلية الخفاء والتجلي) لاحظنا تطبيقات جدية في هذا المجال وهذا ما يظهر في تطبيقيه للمنهج البنيوي على قصيدة أبي نواس المعنونة بـ: "صبوح" والتي نصها كالتالي:

«يا ابنة الشيخ اصبحينا	ما الذي تنتظرينا
قد جرى في عودك الماء	فأجري الخمر فينا
إنّما نشرب منها	فاعلم ذاك يقينا
كل ما كان خلافا	لشراب الصالحينا
واصرفيها عن بخيل	دان بالإمساك دينا
طول الدهر عليه	فيرى الساعة حينا
قف بربع الظاعنينا	وابك إن كنت حزينا
واسأل الدار متى فا	رقت الدار القطينا
قد سألناها، وتأبى	أن تجيب السائلينا»[1].

ويتبين من بعد عرض النص أهم الخطوات التي اتبعها ومن أهمها نجد:

---

(1) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص169 .

1- يرى "كمال أبو ديب" أنّ القصيدة ذات بساطة ظاهرة تتكون من حركات والتي تؤكد أهمية هذا المنهج من خلال أنّ الظواهر لا تعني وهي معزولة، وتتجسد في القصيدة من جهة اعتماد عنصرين مهيمنين هما: الخمرة والأطلال، حيث تم ذكر العنصر الثاني بشكل جزئي وهذا ما ترفضه البنيوية، حيث أنّ الظواهر لا معنى لها وإنّما المعنى مكتمل في العلاقات التي تنشأ بين هذه الأخيرة [1]. وعليه فالظواهر بالنسبة إليه لا تدرس من حيث هي معزولة وإنّما من خلال العلاقات التي تربط بينها وذلك بتحديد مكونات القصيدة بنيويا أي العلامات التي تحدد علاقاتها والبحث عن الدلالات العميقة.

2- بعد تحديد العلامات يلجأ الباحث إلى البحث عن الحقل الدلالي والحركات المكونة للقصيدة وكذا تحديد بنية هذه الأخيرة حيث تتألف الحركة الأولى (حركة الخمرة) من ستة أبيات – يا ابنة الشيخ–، بينما الحركة الثانية (حركة الأطلال) من ثلاثة أبيات (قف بربع ... السائلينا)، ويلاحظ فورا أنّ الحركة الأولى تشغل الحيز الأعظم من القصيدة (ثلثيها) أي أنّها تبلغ ضعف حجم الحركة الثانية، كما يلاحظ أنّ الحركتين منفصلتان انفصالا يميزه مؤشر لغوي هو (التصريع) إذ أنّه في الحركة الأولى يظهر في (اصبحينا/تنتظرينا) وهذه ظاهرة عادية في الشعر العربي. أما في الحركة الثانية فيبرز في (الظاعنينا/ حزينا) وهي ظاهرة نادرة في الشعر العربي، إذ أنّ هذا الأخير من ملامح مطلع القصيدة، أما بالنسبة للبنية اللغوية والعلاقات التركيبية، فتظهر في أن الحركة الأولى تبدأ بمنادى

---

(1) ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للماليين، بيروت، 1979م، ص 170.

مضاف يليه فعل أمر، أما الحركة الثانية تستهل بفعل الأمر مباشرة (قف) ...الخ[1]. وفي خضم هذا نجده قد سعى إلى البحث عن العلامتين الأساسيتين ثم تحديد العناصر التي لها صلة بهذين الأخيرين، ثم قيامه بإجراء مقارنة بينهما لمعرفة العنصر الغالب، وبعد هذا قام بتتبع مواقع وجود التصريع حيث لمح اختلاف بين الحركة الأولى والثانية، وذلك لوجود التصريع في موقع وخلوه في مواقع أخرى، إضافة إلى هذا رصد الباحث مجموعة تموقع الأفعال والإستفهامات والمذكر والمؤنث وذلك من أجل معرفة الاختلافات الحاصلة في الحركتين.

3- في سياق بحث ما يسميه الناقد الثنائيات الضدية بين الحركتين: الخمرة والأطلال في قصيدة " صبوح"، يأتي على ذكر " ثنائية الفرد – الجماعة " في "الحركة الثانية ": "(الشعر وصحبه /الفرد الواقف في الأطلال) : (أسأل/ سألناها)[2]، ومن الواضح أنّ هذه الثنائية هنا غير ضدية إن لم تكن تماثلية، وهذا ما يغفل الباحث عنه، كما يغفل عن ذكر العلاقة في هذه "الحركة " بالذات بين جماعتين (نحن والظاعنين)، كي لا نقول بين الجماعة (نحن) أو(أنت) والفرد (هي: الدار)، كما يفترض في تمثل المنهج البنيوي أنّ يؤديه، كما أشار الباحث إلى علاقة أخرى " الندامى" و"الصالحين" ولكن الأجدر به أن يقول: " المتنادمين" وهي متعلقة بالحركة الأولى، أما لفظة الصالحين مرتبطة بالحركة الثانية، كما أنها تنتمي إلى التراث الأخلاقي- الديني، أما الأطلال فهي ذات طابع تراثي

---

(1) ينظر المرجع نفسه، ص 173/171.

(2) ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 175.

ثقافي– فكري، وهذه مغالطة خطيرة قائمة في الخلط بينهما [1]. فهو بهذا حاول إظهار ما تحمله العلامتين والفوارق الموجودة بينهما.

4– وتكملة لهذا «أظهر التحليل البنيوي أنّ القصيدة تنقسم انقساما أفقيا إلى شريحتين تشكلان ثنائية ضدية ينفي طرفها الأول طرفها الثاني برفضه ورفض العالم الذي يمثله، يمكن أن يميز انقسام مماثل على مستوى شاقولي في القصيدة هو الانقسام الذي يضع الشاعر في مواجهة الآخر، بوصف الآخر المجسد للقيم الأخلاقية الجماعية: (شراب الصالحين. البخيل). وبهذا الانقسام أيضا تتشكل ثنائية ضدية طرفاها: الأنا والآخر، ويرفض الطرف الأول منها الطرف الثاني[2]. نستنتج من هذا أنّ القصيدة تنقسم إلى شقين هما الأفقي (الأنا والآخر) والعمودي (الخمرة والأطلال) والهدف من هذا هو تحديد نقطة التقاطع بينهما.

5– في دراسة الباحث للبنية الإيقاعية لهذه القصيدة يبدأ مستخدما " مفهوم النبر"، معتمدا المبادئ التي طورها في كتابه في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ومقتصرا في ذلك على مقارنة الأبيات الثلاثة الأولى (بوصفها لباب حركة الخمرة) مع الأبيات الثلاثة الأخيرة – بوصفها حركة الأطلال في القصيدة – ، كما أنّه ميز بين نوعين من النبر هما: النبر الشعري المجرد الذي يقع على البيت من الشعر من حيث هو نمط أفقي من

(1) ينظر سامي سويدان، في النص الشعري العربي،مقاربات منهجية، ط1، دار الآداب، بيروت:1989م،ص30

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق:2003م، ص 88.

الوحدات الإيقاعية (التفعيلات)، والنبر اللغوي الذي يقع على الألفاظ التي يتألف منها البيت بوصفها وحدات لغوية قاموسية معزولة تشكل الآن في جملة وتبقى محتفظة بنبرها اللغوي، مع دراسة تطابقهما، كما درس الباحث (الوزن) بمعزل عن النبر، فلاحظ أنّ هناك تناسقا وتركيبا بين أبيات القصيدة [1]. من خلال هذا العنصر نجده ميز بين نوعين من النبر اللغوي والشعري فالأول يقتصر على اختلاف القراءة واللفظ والثاني على التفعيلات كما تطرق إلى دراسة الوزن دون النبر.

6- الآلهة الخفية: نحو نظرية بنيوية للمضمون الشعري:

تطرق الباحث في هذا الفصل إلى تحليل إحدى قصائد الشعر العربي المعاصر ألا وهي قصيدة (كيمياء النرجس –حلم) لأدونيس، كان مبتغاه من هذا التحليل تحقيق غرضين أساسيين هما: « الأول اكتناه البنية الدلالية لأحد الهواجس الجذرية في الشعر، بما هو فاعلية خلق ورؤية متأصلة في الذات الإنسانية واكتناه لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، هو هاجس النزوع، والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري[2]. فهو بهذا نجده يأمل إلى أن يقود تحقيق الغرض الأول بشكل آلي يؤدي تأسيس الغرض الثاني ولو بطريقة جزئية.

---

(1) ينظر كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص 176/171.

(2) المرجع نفسه، ص 262.

2- عبد الله الغذامي وتجربته البنيوية:

وفي منتصف الثمانينات، ظهر على الساحة النقدية الناقد السعودي "**عبد الله الغذامي**" بكتابه الأول (الخطيئة والتكفير) الذي صدر عام 1985م فأحدث ضجة كبرى في صفوف نقادنا: لأنّه تبنى فيه أحدث منهجين نقديين آنذاك وهما: البنيوية والتشريحية أو (التفكيكية) ونشر حتى عام 2000م أكثر من خمسة عشر كتابا نقديا كلها في التطبيق الذي غلب عليه أكثر من التنظير النقدي.

أما كتابه الخطيئة والتكفير قسمه إلى قسمين، حيث عالج في القسم الأول نظرية البيان (الشعرية)، ومفاتيح النص (البنيوية، والسميولوجية، والتشريحية)، وفارس النص (رولان بارت) ونظرية القراءة. أما الجزء الثاني منه فقد تطرق إلى دراسة شعر الشاعر السعودي المعاصر "**حمزة شحاتة**"[1]. وفي خضم هذا يقدم تعريف (البيان الشعري) ونظرية الاتصال الغربية وبالنص في المنهج البنيوي حيث اعتبر الأدب على أنّه عمل يشبه حالة الفروسية وأنّ النص هو محور الأدب والذي هو فاعلية لغوية انحرفت عن مواصفات العادة والتقليد، ولمعرفة حركة النص يجب حركة الانطلاق من مصدره اللغوي

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب: 1998م، ص 7.

كما يشخصها رومان ياكبسون في نظرية الاتصال وعناصرها الستة. ثم بعد هذا أخذ يلتمس مقولات البيان في تراثنا لدى **الجاحظ** في البيان والتبيين ونظرية النظم عند **عبد القاهر الجرجاني** ونظرية التخيل عند **حازم القرطاجنى،** وقد وجد أن حازم تحدث عن (شعرية الشعر) وعن (القول الشعري) دون أن يقصد بهما الشعر أو النظم، وربط بين الشعرية والتخيل[1]. وبعد تطرقه للدارسين العرب نجده يتحدث عن مفهوم (الشعرية) في النقد العربي المعاصر لدى (ياكبسون) و(تودوروف) و(بارت) و(ديريدا) وغيرهم. فقد رأى أن ياكبسون الموضوع الرئيسي للشاعر هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره، مؤهلة لموضوع الصدارة. في الدراسات الأدبية وهي تبحث في إشكاليات البناء اللغوي، إنّها لا تقف عند حد ما هو حاضر وظاهر في بناء النص الأدبي، أما تودوروف فقد حدد مجالات الشعرية في ثلاثة عناصر هي: تأسيس نظرية ضمنية للأدب، وثانيها: تحليل أساليب النصوص وأخيرا استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، وعليه فإن الشاعرية هي الكليات النظرية للأدب، وهي نابعة أساسا من الأدب، كما أنّ الشاعرية تحتوي الأسلوبية وتتجاوزها[2]. وعليه فإنّ هذا الناقد عرض أهم النقاد الغربيين المعاصرين الذين برزت مفاهيمهم للشعرية حيث نجد أنّ كل واحد منهم أعطى نظرته الخاصة لهذا المفهوم، وأين تكمن أهميته، وأن الأسلوبية هي إحدى مجالات الشاعرية إلا أنّها تتجاوزها، فالشاعرية هي إعادة تقيم كامل للخطاب وليست إضافات تجميلية له.

---

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريح، ص 18/8

(2) ينظر محمد عزام، تحليل الخطاب النقدي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، دراسة في نقد النقد، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: 2003م، ص120-121.

وبعد هذا انتقل الناقد إلى« عنصر آخر من هذا المؤلَف ألا وهو (مفاتيح النص) حيث نجده قد تطرق إلى الحديث عن ثلاثة مناهج وهي البنيوية والسيميائية والتشريحية، استهل حديثه عن النص الأدبي فاعتبره وجود غائم. وأنّ مبدعه يطلقه في فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ حتى يستنبط الحقيقة»[1]. معناه إعطاء دور وأهمية للقارئ « وكأنّه يريد أن يصوغ لنفسه "منهجا جامعا " لهذه المناهج الثلاثة أو لعله لم يميز بينهم كمناهج نقدية مستقلة عن بعضها، في ذلك الوقت المبكر من مثاقفته وتلقيه لها، حيث كانت الحدود بينها غائمة. ولم تكن مستقلة عن بعضها بعضا، وإنّما كانت تبدو للناظر إليها من بعيد حداثية، ومن هنا فإنّنا نجده يقتبس في آن واحد من "ياكبسون" اللغوي ومن (رولان بارت) البنيوي، ومن (غريمارس) السيميائي ومن (ليتش) التشريحي في معالجتهم لتعريف النص، على الرغم من اختلاف مناهجهم النقدية » [2]. فمن هذا المنطلق أراد الناقد أن يصنع منهجا يجمع بين هذه المناهج الثلاثة، أو أنّه لم يستطع أن يميز بينها، فكل منهج من هذه المناهج مستقل عن الآخر، كما أنّه اقتبس آراءه من العديد من نقاد الغرب، وعليه فما يهمنا نحن في دراستنا هذه ليس الحديث عن المنهج السيميائي أو التشريحي بل تركيزنا قائم على المنهج البنيوي.

بعد اطلاعنا على هذا المؤلف وجدنا أنّه يعتبر البنيوية « مد مباشر من الألسنية (علم اللغة linguistic) ويقف السوسيري دي سوسير على صدارة هذا التوجه النقدي،

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريح، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب: 1998م، ص 28.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 122.

وذلك منذ أن أخذ بتعريف اللغة على أنها نظام من الإشارات(signs). وهذه الإشارات هي أصوات تصدر من الإنسان، ولا تكون بذات قيمة إلا إذا كان صدورها للتعبير عن فكرة أو توصيلها »[1]. من خلال هذا القول نفهم أنّ هذا المحلل قد اعتبر المنبع الأساسي للبنيوية هو الألسنية الذي رائدها العالم دي سوسير وهذا منذ تعريفه للغة على أنّها نظام من الإشارات، وأنّ هذه الإشارة ذات طبيعة اعتباطية، وأنّ « معرفة الإشارة لا تتم من خلال خصائصها الأساسية، وإنّما من خلال تمايزها باختلافها عن سواها من الإشارات. فكلمة (ضلالة) مثلا ذات معنى لا شيء في ذاتها، وإنّما لوجود (الهداية) فبضدها تتضح الأشياء ولولا (السواد) ما عرفنا (البياض)» [2]. وهكذا جعل سوسير يقر بمقولته أنّ اللغة نظام من الاختلافات وهي المخزون الذهني الذي تمتلكه أيّ جماعة وبهذا فإنّ البنيوية تنبثق من خلال هذه الأفكار اللسانية، لتتصدر دراسة الأدب، في فرنسا وأمريكا، حيث طبق الأنثروبولوجي (كلود لفي شتراوس) المنهج البنيوي على دراسته الأنثروبولوجية للأساطير الهندية الأمريكية. وأيضا جان بياجيه الذي طرح لها تعريفا حيث قال: إنّ البنية تنشأ من خلال وحدات تتقمص أساسيات ثلاث هي الشمولية والتحول والتحكم الذاتي [3]. فمن خلال هذه الأفكار التي ذكرناها سابقا انبثقت البنيوية واعتمد عليها الكثير من نقادنا في دراستهم لأعمالهم الأدبية.

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 31.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 122.

(3) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 33.

كما أنّه ركز على مفهوم (العلاقة) لأنّه يمثل « أهمية كبرى في المنهج البنيوي تضاهي أهمية مفهوم (الصوتيم) كأصغر وحدة في النص الأدبي. وتشترك (العلاقة) والصوتيم معا في رسم ملامح المنهج البنيوي، وهما يتأسسان معا من مبدأ (الاختلاف) الذي يميز الوحدة ويوحد (وظيفتها)»[1]. فقاعدة الاختلاف تعد كمنطلق أساسي لبناء علاقة بين وحدات النص. وعلى هذا فإنّه لدينا نوعين من العلاقات تتمثل في علاقات داخلية وأخرى خارجية، فالأولى هي علاقات التأليف التي تتحرك أفقيا وتعتمد على التجاور فمثلا كلمة (جاء) هي على صلة تآلف تبادلية مع الرجل وعلية نقول: جاء الرجل، لكن كلمة (جاء) تتنافر مع فعل آخر كـ(غاب) فلا يمكن أن نقول جاء غاب، وبهذا فهي ذات علاقة مغايرة، بينما (الاختيار) فهي علاقات (غياب) وهي ذات طبيعة إيحائية، تقوم على إمكان الاستبدال على محور (عمودي)[2]. فالكلمة إذاً يمكن أن تأسس طبيعة وظيفتها وذلك من خلال مجاورتها وعلاقتها مما يسبقها ويلحقها من المفردات، أما علاقة الاختيار فتتحقق من خلال اختيار الألفاظ المناسبة في تركيب الجملة، وعلى هذا الأساس تبرز أهمية (العلاقات) في التحليل البنيوي الذي يسعي إلى وصف العمل الأدبي حسب رأي العالم (ليتش) في :

« 1- تسعى البنيوية إلى استكشاف البنى الداخلية اللاشعورية للظاهرة.

2- تعالج العناصر بناء على (علاقاتها) وليس على أنّها (وحدات) مستقلة.

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 122-123.

(2) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 38.

3- تركز البنيوية دائما على الأنظمة.

4- تسعى البنيوية إلى إقامة قواعد عامة عن طريق الاستنتاج أو الاستقراء وذلك لتؤسس الخاصية المطلقة لهذه القواعد»[1]. فهذه هي المنطلقات الأساسية التي اقترحها الناقد ليتش، وهذا من أجل أن تصبح البنيوية ذات منهج نقدي فعال، تساعد على تذوق العمل الأدبي لكي يدعم أحكام القارئ.

ثم انتقل الباحث وفي نفس القسم إلى الحديث عن الناقد "رولان بارت" (فارس النص). « الناقد الفرنسي المعاصر الذي ملأ الدنيا وشغل الناس، بتحولاته النقدية، من الاجتماعية إلى البنيوية، فالسيميائية فالنقد التفكيكي، فالنقد الحر، والذي جعل النقد إبداعا لنص جديد، وقاد طلائع النقد الحداثي لمدة تزيد على ربع قرن، وقد أصدر كتابه (عناصر السيميولوجية) عام 1964 وفيه عمد إلى تحليل الكتابة في ضوء علم الإشارات، مقعدا لهذا العلم الوليد الذي تداخل مع البنيوية »[2]. لذا فإنّ رولان بارت يعد من أبرز نقاد المنهج السيميائي إلا أنّه تحول بعد ذلك إلى المنهج البنيوي وذلك من خلال وضعه كتاب (عن راسين).

وبعد هذا القسم ننتقل إلى القسم الثاني الذي خصصه لتحليل شعر الشاعر السعودي المعاصر "حمزة شحاتة" حيث طبق عليه المنهج البنيوي والتشريحي معا، معتمدا على العناصر السابقة ذكرها. حيث جعل المنهج التشريحي ركيزة أساسية تساعده

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 42-43.

(2) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 133.

على سبر أغوار النص الذي عده جسدا حيا قابلا للتشريح، فهو يسعى من خلال هذا التشريح إلى إعادة البناء وليس الهدم وهي حركة ازدواجية وبهذا فإنّ تشريحيته للعمل الأدبي تختلف عما جاء به ديريدا(1). وعلى هذا الاعتبار فإنّ الغذامي جعل النص كائنا حيا قابلا للمعاينة والتشريح، وأنّ كل نص بإمكانه أن ينتج العديد من النصوص ذات دلالات مفتوحة.

أما الخطوات الأساسية التي اتبعها في قراءته لأدب شحاتة تتجلى فيمايلي:

1- قراءة عامة (لكل الأعمال) وهي قراءة استكشافية (تذوقية) ومصحوبة برصد للملاحظات.

2- قراءة تذوقية (نقدية) مصحوبة بتتبع الملاحظات وذلك من أجل استنباط النماذج الصوتيمية.

3- قراءة نقدية تعمد إلى فحص (النماذج) بمعارضتها مع العمل، على أنها كليات شمولية.

4- دراسة (النماذج) على أنّها وحدات كلية.

5- وبعد ذلك كلّه تأتي (الكتابة)، وهي إعادة البناء، وفيها يتحقق النقد التشريحي إذ يصبح النص هو التفسير والتفسير هو النص(2).

---

(1) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 88.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 91.

وعلى الرغم من أنّ الباحث وضع هذه الخطوات المنهجية فقد خرج عليها، وجاء بنموذجين من الجمل الشاعر، هما: نموذج (الجمل الشاعرية)، نموذج (الخطيئة والتكفير). « أما نموذج (الجمل الشاعرية) ففيه تعقد العلاقة بين النصوص المتداخلة، حيث يتم تفكيك النص إلى (وحداته) الصغرى، من خلال التمييز بين وحدة وأخرى، من حيث قدرتها على الحركة. وقدمت كل وحدة جملة. والجملة عنده هي أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية، أي أنّها تمثل (صوتيم) النص الذي لا يمكن تجزئته إلى ما هو أصغر منه »[1]. اعتبارا لهذا فقد خالف الغذامي الخطوات المنهجية السابقة الذكر واقترح نموذجين آخرين ففي نموذج (الجمل الشاعرية) درس فيه علاقات النصوص المتداخلة وكذا تفكيكها إلى وحدات صغرى سماها جملة (صوتيم) وهي قابلة للتجزئة.

وفي نفس السياق« قسمت الجمل في نصوص شحاتة إلى أربعة أنواع هي: الجملة الشعرية / جملة القول الشعري/ وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فني واحد هو: (الجملة الإشارية الحرة) أما الجملة الثالثة هي جملة التمثيل الخطابي. وتليها (الجملة الصوتية) المقيدة وهي النوع الرابع من الجمل»[2]. وللتفصيل أكثر لهذه العناصر نتوقف عندها كالتالي:

1- الجملة الشعرية: « هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري حيث يقوم على إيقاع مطرد على نظام فني، كما في الشعر العمودي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. ولابد أن

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 138.

(2) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 96.

تكون الجملة الشعرية شاعرية، وتجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى»[1]. وفي حقيقة الأمر ما الجملة الشعرية إلا عبارة عن الشكل الذي يقوم عليه النص الشعري ونظامه الإيقاعي.

2- جملة القول الشعري: فهي كل جملة نلمس فيها ما لمسناه في الجملة الشعرية، من حيث حريتها وقدرتها على إحداث أثر وإنعتاق إشارتها من عبودية المعنى، ولهذا فإنّها تحاول الإعتاق والهروب من قيودها لتفعل فعلها في إحداث الأثر[2]. فهذه الأخيرة تمثل كل جملة شاعرية جاءت في جنس النثر.

3- جملة تمثيل الخطابي: « فهي (الحكم) أو (القول) الذي يزخم بالبلاغة، ويخص بالمعاني. وهي جملة بلاغية تعتمد التمركز، وتتجه نحو تأسيس قول جامع لمعنى ثابت. ومنها جاء شعر الحكم والأمثال»[3]. يهتم هذا العنصر بتحديد الجوانب البلاغية التي تحتويها الأمثال والحكم.

4- الجملة الصوتية المعقدة: « وهي أردأ أنواع الشعر، وهي الجمل المنطوقة لذات النظم أي أنها خير منظومة وكلام عدل الكاتب عن أن يقوله منثوراً في رسالة أو في خطابة

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 138.

(2) ينظر عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 98.

(3) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 138.

إلى أن يقوله منظوما على وزن الشاعر»[1]. نجد من خلال هذا أنّ الغذامي قد استبعد هذا العنصر من نموذجه.

أما نموذج الخطيئة والتكفير الذي اقترحه هذا الباحث فهو جانب دلالي يرتكز على ستة عناصر وكل عنصر له دلالته النفسية والفنية، وهذه العناصر هي:

«1- آدم: الرجل/ البطل/ البراءة.

2- حواء: المرأة/ الوسيلة/ الإغراء.

3- الفردوس: المثال/ الحلم.

4- الأرض:الانحدار/ العقاب.

5- التفاحة: الإغراء/ الخطيئة.

6- إبليس: العدو/ الشر»[2] .

وهذه العناصر الستة المذكورة تتحرك في مجال الثنائية: (الخطيئة/ التكفير) كما أنّها تشكل النموذج الأعلى لنص شحاتة، وعليه فالجمل الشاعرية هي التي لعبت دورا لإعطاء طاقة محركة لعناصر هذا النموذج.

---

(1) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ص 106.

(2) المرجع نفسه، ص 150.

وبعد تحديده لهذه العناصر « يستخرج الباحث من هذه الثنائية ثلاثة محاور دلالية استقطبت كافة الثنائيات، وهي: محور التحول/ ثابت، ومحور الشعر/ الصمت، ومحور الحب/ الجسد. أما محور (التحول/ الثابت) فينطلق بناء على حس النموذج، بوجوده التاريخي (الفردوس/ الأرض). فآدم وجد في الجنة، ثم خرج منها آثما وهبط إلى الأرض، جزاء ما ارتكب من خطيئة وهو موعود بالعودة إلى الفردوس إذا هو حقق شروط العودة. فالفردوس بالنسبة له هو الماضي والمستقبل وهو الحلم الدافع له في دنياه وهو يرجو تحقيقه ولذلك يأتي التحول عند الشاعر ليكون سبب حياة وسبب خلاص»[1].

أما محور (الشعر والصمت) « فمن الثوابت الأساسية في شخصية الشاعر: فالصمت من أبرز علامات حياته، حيث عاش في القاهرة لمدة تقارب ثلاثين عاما، فالصمت سببه اليأس، واليأس هو أحد الراحتين كما تقول العرب وذلك لعدة أسباب كهجرته، وغدر صديقه له، وفشله في زواجه[2].

أما محور (الحب/ الجسد): ففيه نري الشاعر مهزوما دائما أمام المرأة، حتى وإن انتصر ظاهريا[3]. يعتمد الغذامي في تحديد هذه المحاور بناء ثنائيات خاصة بالحالة الشخصية للكاتب وما تحمله القصيدة من معاني.

---

(1) محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية الحداثية، ص 139.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 139.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 139.

3- عبد الملك مرتاض والبنيوية:

يعد "عبد الملك مرتاض" من أوائل النقاد الذين تبنوا البنيوية في الجزائر، ويظهر هذا في مؤلفيه (الألغاز الشعبية الجزائرية) و(الأمثال الشعبية الجزائرية) الصادرين في نفس السنة عام 1982، أما كتابه « (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟) فهو عبارة عن محاضرات ألقاها مرتاض على طلاب الماجيستير، خلال السنة الجامعية 1980-1989 »[1]. وعلى ضوء هذا « استطاع الناقد أن يتناول فيه نصا أدبيا تناولا يستشف منه تمثله لمبادئ النقد البنيوي، من حيث النظرة الشمولية التي عالج بها النص المدروس»[2]. ومن هنا يتضح لنا أنّ هذا الباحث كانت رؤيته للبنيوية في بادئ الأمر جزيئية لكن بمؤلفه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟) استطاع أن يعطي المبادئ الأساسية لهذا المنهج وذلك بإضفاء نظرة شمولية في معالجته لمختلف النصوص.

وعلى هذا الأساس، « فإنّ القول بأنّ هذا الكتاب يشكل أول عهد النقد الجزائري بالبنيوية لا ضرر منه، طالما أنه كان من الوجهة الفنية أكثر إلماما وتطبيقا لمفاهيم النقد البنيوي في حين كانت الكتب السابقة لا تعدو كونها محاولات لم تسلم من كثير من التجاوزات التي أوقعتها في مخالفة المبادئ التي سنتها البنيوية لنفسها في التعامل مع الإبداع الأدبي» [3]. وهكذا نجد أنّ هذا الناقد قد التزم التزاما بنيويا عند حدود النص ولم

---

(1) يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من "اللانسونية" إلى "الألسنية"، دط، اصدارات رابطة ابداع الثقافية، قسنطينة:دت، ص 122- 123.

(2) محمد مكاكي، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، ط1، دار جليس الزمان،عمان: 2014، ص 43.

(3) المرجع نفسه، ص 43.

ينحرف عنه، ففي هذا المؤلف نجد أنّه « أفرد قسما منها لمعالجة تقنيات النص الأدبي، مناقشا مسائل تتصل بطبيعة التحليلات النصية الأدبية، متمثلا معظم رؤاه النظرية من اجتهادات كبار أعلام البنيوية الغربية، مشيرا إلى جملة من المرتكزات الاديولوجية التي لابد منها في العملية النقدية كما يتجلى تطبيقه للبنيوية في هذا الكتاب على نص لأبي حيان التوحيدي »[(1)]. الذي « طعم تجريبه البنيوي بمقترحات النقد المعاصر، في تعامله مع بنى نصية، وكذا عنصري الزمان، والحيز، وبناء الصورة الفنية والتشكيل الصوتي»[(2)]. لكن بالعودة إلى مؤلفه (الألغاز الشعبية الجزائرية) الذي حمل أثر التجريب البنيوي، الذي يعد المنطلق الأساسي للبنيوية في النقد الجزائري والذي استهله بثورة على السياق والدليل على ذلك قوله: « فلم يعد النقد أحكام اعتباطية انطباعية ولا ذرابة لفظية تقوم على سرد مصطلحات جاهزة وتقليب جمل محفوظة تقال حول هذا النص وذاك دون تغيير فيها كبير، لم يعد النقد – نقد النص الأدبي– شيئا من هذا أو شبهه، وإنما أصبح علما ذا أصول وقواعد بمحاولة فهم الأدب وتقويمه بموضوعية وحيادية، وذلك بإبعاد الكاتب الذي كتبه، أو الشاعر الذي أبدعه، والانصباب على النص وحده ولاحتكام إلى العلم وحده باعتبار أنّ الكاتب تنتهي مهمته الإبداعية بمجرد الانتهاء من العملية الإبداعية، فالاهتمام ينصب على عمله، لا عليه؛ أي على شخصيته المبدعة؛ أي على "النص" الذي أبدعه لا على "شخصه" الفيزيقي المكون من لحم ودم وعظام. وهذه النظرة

(1) صليحة بردي، التجريب البنيوي في الخطاب النقدي عند "عبد المالك مرتاض"، مجلة اللغة والاتصال، تصدر عن مخبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران، العدد16: جويلية 2014م، ص 193.

(2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران: 1980م، ص7.

البنيوية بحد ذاتها ثورة في عالم النقد الحديث»[1]. كما أننا نجده في موضع آخر من نفس الكتاب يؤكد على هذه الفكرة من خلال « القاعدة النقدية الثلاثية التي روج لها "تين" طوال القرن التاسع عشر وظل لها أنصار وأشياع يلهجون بها طرفا من النصف الأول من هذا القرن فلا بيئة ولا زمان، ولا مؤثرات ولا هم يحزنون»[2]. ومن خلال هذين القولين يتضح أن هذا الناقد قد خالف سابقيه من السياقيين الذي عاب عليهم تهميشهم للنص، فاعتبره أنّه يفتقر إلى الدقة والموضوعية في معالجة النصوص، وحسب تصوره فإنّ النص الأدبي لا يمكن أن يؤخذ إلا من داخله ، على اعتبار أنّ ثنائية الداخل بحث في لغة النص، والشيء الملاحظ أنّ الناقد خصص بحثه في بنية النص فالزمن، والإيقاع الصوتي بطريقة إحصائية، وهو أمر لا يستحسنه بعض النقاد « القارئ يجهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الإحصائية التي تعدد تكرار وحدات لغوية»[3]. كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا الناقد أولى عناية خاصة بالصياغة المصطلحية للبنيوية، وذلك من خلال بحثه عن البناء اللفظي السليم، حيث يرى أنّ الكثير من النقاد قد أعطوا ترجمات متعددة لهذا الأخير فقد « شاع في الاصطلاح النقدي العربي المعاصر استعمال مصطلح: "بنيوية". وهو مرفوض نحويا. كما نص على ذلك سيبويه في باب الإضافة من أجل ذلك اقترحنا مصطلح "البَنَّوِية"، و"البنوي" حتى لا نلحن، ومن أراد أن يكسر العربية فشأنه وما أراد،

---

(1) عبد الملك مرتاض، الألغاز الشعبية الجزائرية، دط، ديوان المطبوعات الجزائرية، وهران: 2007م، ص 4.

(2) المرجع نفسه، ص 4.

(3) الحاج جغدم، التحولات النقدية لدي عبد الملك مرتاض من الساق إلى النص، مجلة اللغة والاتصال، تصدر عن مخبر اللغة والاتصال، جامعة وهران، العدد16: جويلية 2014م، ص 57-58.

لكن لا يحق له أن يفرض علينا الخطأ يعني هذا أنّ المصطلح السليم والأصح عند عبد الملك مرتاض هو مصطلح "البنوية" »[1].

ومن الملاحظ أيضا أنّ "عبد الملك مرتاض" لم يعتمد على منهج واحد في تحليلاته وإنما اعتمد على التهجين أي التركيب بين منهجين أو أكثر حيث يقول: « إنّ من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نود قراءته منتهاه إذا وقفنا، من حوله، مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنوي فحسب، مثلا ... من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة: " التركيب المنهجي" وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع سقوط في التلفيقية»[2]. وعليه فإنّ هذا الأخير من أبرز النقاد العرب الذي سعى إلى المعايشة بين مختلف المناهج. فهو يعد أنّ التركيز على منهج واحد في دراسة العمل الأدبي لا يكفي لبلوغ غاية النص.

وعليه فإنّ مرحلة الدراسات النسقية "البنيوية" بلغت ذروتها عند "عبد الملك مرتاض" مع كتابه: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ وبنية الخطاب الشعري وهو ما سيتم التركيز عليه في دراستنا هذه.

---

(1) عبد الملك مرتاض، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر: أفريل 2001م، ص 8 من الهامش.

(2) المرجع نفسه، ص 6.

2- دراسة في كتاب " بنية الخطاب الشعري" لعبد الملك مرتاض:

عبد الملك مرتاض من أهم النقاد على مستوى الساحة الثقافية الجزائرية، وأهميته تكمن في المؤلفات التي أبدعها في المجال النقدي، والتي من بينها كتاب (بنية الخطاب الشعري) الصادر عام 1986م، حيث عالج فيه قصيدة أشجان يمانية للدكتور "**عبد العزيز المقالح**" دراسة تشريحية، فقد تطرق إلى مجموعة من العناصر الأساسية التي يمكن ذكرها كالتالي:

1- في البنية:

ففي هذا المجال نجد أنّه قدم تعريفا موجز للبنية « نقصد بها هنا الخصائص المرفولوجية الخالصة»[1]، فالبنية ما هي إلا عبارة عن مجموعة من العناصر الصوتية البحتة، كما قدم إيضاحا حول الخطاب الشعري الذي هو « في مذهبنا كل إبداع أدبي بلغ الحد المقبول ونال إعجاب أكثر الخالدات من الآثار الفكرية، وظيفة جوهرية حيث اتفق معظم النقاد المحدثين على أن الشعر ليس معاني ولا أفكارا، ولا يراد به إلى التنظير الفكري المعقد. وإلا لتخذ لذلك سبيل الفلسفة أو المنطق، أو هما جميعا، للبحث في الجواهر والقيم، وإنما هو بنى»[2].في هذا الصدد نجد أنّ معظم النقاد اتفقوا على أنّ الشعر ليس

(1) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية" ، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: دت، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

مجرد صبغة من المعاني والأفكار والدلالات وإنما هو في الأصل بنى التي بفضلها يستطيع الشاعر أن يحسن ويتبوأ مقاما عال في الخطاب الشعري.

نجد أنّ مرتاض قد عالج هذه القصيدة من حيث بنيتها الخارجية التي تنقسم حسب رأيه إلى بنيتين هما « الإفرادية، وتبحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب. وتركيبه، وتبحث في خصائص الوحدات التي يتألف منها الخطاب نفسه»[1]. وهكذا فإن البنية الإفرادية هي المادة الأولية التي تساهم في بناء الخطاب أما البنية التركيبية فهي دراسة كلية شاملة من خلال اهتمامها بالمكونات التي يتألف منها الخطاب.

1- البنية الإفرادية:

فقد أثار في هذه النقطة عدة تساؤلات حين قام بتحليله للقصيدة، على سبيل المثال تساءل حول البنية الطاغية في النص، الأفعال أم الأسماء؟ وما هو الجانب الغالب في الأسماء النكرة أم المعرفة؟ وفي الأفعال هل الماضي أم المضارع أم المستقبل ومن له الهيمنة؟، ونوع الأفعال التي كانت تبتدئ بها القصيدة وبهذا قدم نظرة إحصائية لما ذكرناه سابقا حيث قدرت النسبة المؤوية لأبيات القصيدة بـ: 82.77%، على حين أنّ نسبة الأفعال بالقياس إلى الأسماء تقدر بـ: 69.50%، أما الأبيات المبتدئة بالأفعال تبلغ نسبة 48.22%، وبعد هذه العملية اعتبر أن هذه النسب لا يكون لها معنى ما لم تقدم تعليلا

(1) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ص 24.

وتشريحا لها [1]. بهذا نجد أنّ المحلل أعطى جملة إحصائية لعدد الأفعال والأسماء الواردة في القصيدة، التي تكاد تكون متساوية البدايات وأنّ الأسماء هي التي تطغى على القصيدة، كما أنّ هناك تجاوزا بين الأفعال الدالة على الحاضر، الماضي، الأمر.

2- خصائص البنية التركيبية في الخطاب الشعري:

في هذه الواجهة قام هذا الأخير برصد الظواهر اللسانية في القصيدة من حيث طول الحدات وقصرها والعنصر الذي تبتدئ به القصيدة هل هو اسم أم فعل؟ وفي كلتا الحالتين ما هو العنصر الغالب؟ « وجئنا إلى النص ننشد فيه الإجابة عن بعض هذه الأسئلة، فلاحظنا توازنا ألسنيا في بدايات البنى التركيبية حيث ألفينا ثمانيا وستين بنية تبتدئ بفعل، وثلاثا وسبعين تبتدئ باسم. فكأنّ النص كان يراعي شيئا من التوازن بين الجنسين الكلاميين حتى لا يطغى أحدهما على الآخر. فالفعل يمنح الخطاب حركية، والاسم يمنحه استمرارية وثبوت»[2].

2- خصائص الصورة في قصيدة " أشجان يمانية" :

أبرز "عبد الملك مرتاض" في هذا العنصر الحديث عن الصورة الذي يعتبرها « حديثة النشأة، جديدة المفهوم في النقد الحديث، حتى أنّ المعاجم العربية، ومثلها الموسوعات العربية أيضا، لا تكاد تذكر عنها شيئا يشفي الغليل، أو الجائع»[3]؛ أي أنّ النقاد العرب

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، ص 24-25.
(2) المرجع نفسه، ص 35.
(3) المرجع نفسه، ص 49.

قديما لم يتطرقوا إلى مفهوم الصورة في شكلها الحالي. كما أنّ الصورة الفنية لا تقتصر على الشعر وحده « فهي ملحوظة في كل نتاج أدبي خلاق، فلا ينبغي تصورها في القصيدة دون القصة، ولا في الملحمة دون الرواية، ولا في الأرجوزة دون الخطبة، فما كان يسميه البلاغيون العرب في قول الحجاج الشهير: " إني لأرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها " استعارة مكنية ليست في مصطلح النقد الأدبي الحديث ومفهومه إلا "الصورة الفنية" »[1]. بهذا إنّ ما توصل إليه البلاغيون القدامى من استعارة، كناية، تشبيه ما هو في الأصل إلا صورة فنية عند النقاد المحدثين، ولتوضيح ذلك نستدل عليه بالمثال التالي:

« صار الدمع بعيني وطنا

شربت عيني ماء الحزن

انفجرت . . . »[2]. في هذا المقطع قام بتمييز ثلاث صور، فاعتبر الأولى هي المفتاح للصورة الثانية والثالثة، لكن الثالثة تعد جزء من الصورة الثانية ومكملة لها ثم حدد النغمة التي اتسمت بها هذه الصورة فوجد أنّها ذات مصدر حزن، كما أنّه قدم تفسيرات حول العلل والأسباب التي كانت سبب هذا الحزن، ثم تساءل عن سبب اختيار العين كصورة فنية أساسية ولماذا كان الحزن والدمع من مكوناتها؟ وإجابة على هذا التساؤل وجد أنّ

---

(1) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ص 49.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت: 1414هـ-1994م، ص 266.

عنصر العين بعد القلب والدماغ هو أغلى ما في الجسد، كما يعود سبب اختيار الحزن لأن الديوان يقوم كله على هذه النغمة [1]. وهكذا فإنّ الصورة الفنية في هذا المقطع تجلت في عنصر مهيمن هو العين التي عبرت عن دلالة سمتها الحزن.

3- خصائص الحيز الشعري:

في هذا الجزء خصص مرتاض حديثه عن الحيز فهو يعتبر أنه « ليس مكانا بالمفهوم التقليدي للزمان، وإنّما هو تصور ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من مكان وليس به»[2]. هذا يدل على أنّ مفهوم الحيز لا يعني المكان ولا الزمان بالمفهوم التقليدي وإنّما هو عبارة عن تخيل وتوهم في أعماق الروح، فالحيز في قصيدة " أشجان يمانية" لا يمكن حصره فهو متنوع حسب هذا المحلل، فقد حصره وضبطه في العناصر التالية:

1- الضيق بالحيز الراهن، والبحث عن حيز بديل: من خلال هذا العنصر استدل عليه بالمثال التالي:

« اهبطوا بي على صفحة الماء

نار الدموع تعذبني

ودمي يتسول عبر الرياح»[3].

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ص 61/59.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 268.

فالشخصية الشعرية هنا حسبه تجلت في مخاطبين لا يمكن معرفة شخصيتها بل يمكن توهمها وإدراك هذا الحيز لا يكون إلا من خلال الافتراض الذي عبر عنه بالشقاوة والقساوة، والذي يفسر ذلك التماس الشخصية لحيز فيه الماء والذي يمثل بدوره الخصوبة والنعمة وقد يكون غيثا أو عيونا ثرة أو أنهاراً[1]. فكل بيت من هذا المقطع يشكل لوحة حيزيه عن سابقتها فالأولى تجسدت في منظر الماء بينما الثانية تمثلت في منظر الدموع والنار، أما الثالثة فصورت مشهدا من الدم المراق.

2- الحيز المتحرك: ومثاله يتجلى في:

ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي[2]

إن لهذه الوحدة لوحات حيزيه لا متناهية فالقارئ لهذا البيت يتصور أنّ ركض النخلة هو أمر حقيقي، لكن هذا أمر مستحيل، فالوحة هنا تصبح شيئا متوهما، وبهذا فالنخلة هي شجرة ترمز إلى التعاسة، هي الجوع، إذ أنّ الركض لا ينبغي أن يقوم إلا في حيز، أما النخلة فيتصورها على أنّها طويلة سامقة ومتقدمة في السن وهي بذلك ذات حيز أوسع، الذي قسمه إلى ثلاثة مستويات: أعمق، ظاهر، سامق، أما لفظة الجوع فإنّها تدل على معنى مجرد يقترن بمن لا يستطيع الحصول على قوت، بينما الليل زمن مظلم يستغرق وقتا معلوما حسب الفصول الأربعة والمنفى الذي يرمز إلى الهروب [3]. فالحيز يتحدد في

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 84-85.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 267.

(3) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص87-88.

هذه العناصر الثلاثة هي الجوع، نتيجة لوجود طبقتين، طبقة متسلطة وأخرى مظلومة أما الليل فيتميز بطوله نظرا لما تراه شخصيته، أما المنفى فهو منفيين كلاهما يعبران عن التعاسة والاغتراب.

3- الحيز المحاصر:

ترتعش الكلمات[1]

فالحيز المحاصر في هذا البيت معناه أنّ « الكلمات لا يرتعش حيزها، لأنّه حيز ميت، وإنّما الحيز الذي يرتعش حقا هو ذلك الصادر عن صاحب الكلمات. ولا ترتعش شفتاه وهو يرفع عقيرته ساخطا على ما أصابه من اختناق في حرية تعبيره، إلا بعد أن يكون فعلا مني بعذاب غرام صبّ عليه أسواطا»[2]. وعليه الحيز في هذا البيت يظهر أنّ الارتعاش ليس متعلق بالكلمات بل بصاحبها وإن دل هذا على شيء فإنّما يدل على أنّ شعبه مقهور ومكبوت الحرية.

4- الحيز المحفوف بالأخطار:

الدرب أفاع والرحلة زيف[3]

ففي هذا البيت لوحتين حيزتين هما: الدرب أفاع أي أنّه مكتظ بالأفاعي السامة حتى أنّه لا يمكن لأحد أن تطأ قدماه هذا الدرب، فالشخصية الشعرية هنا تقع بين أمرين هما إما

(1) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 267.
(2) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 95.
(3) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 266.

الإقامة المستحيلة وإما الهجرة المستميتة، أما عبارة والرحلة زيف، شكلت لوحة حيزية ثرية بالمناظر التي تحيط بالطريق والتي تتغير كل حين [1]. هذا يدل على أنّ الشخصية الشعرية كانت في حالة مد وجزر بين المكوث في وطنه أو الهجرة المحفوفة بالمخاطر.

5- التصارع مع الحيز:

يا للطريق...

أسير عليه فيسقيني

ثم أعدو فيسبقني

الملاحظ من هذا المقطع أنّه يحتوي على حيزين متتاليين متوازيين معا وهما « يمضيان في حركة عنيفة خفيفة جميعا، وهي تضارع حركة الروامس السوافي. فهناك طريق منتصب وهذا حيز، وهناك شخصية متجسدة وهذا حيز. ويبدأ أحد الحيزين في الحركة، فيشد الحيز الآخر في حركة مثلها، بل أقوى منها وأجرى، فتضطر الشخصية إلى العدو والركض، ولكنها لا تصنع شيئا، لأنّ الحيز الذي تحتها يكون أعدى منها»[2].

4- خصائص الزمن الأدبي:

وفي دراسته للزمن الأدبي في هذه القصيدة تطرق إلى أربعة عناصر الواردة كالتالي:

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري ص 99-100.

(2) المرجع نفسه، ص 104.

1- التعامل التقليدي مع الزمن:

يخرج من رماد الأمس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد[1]

فهنا كما هو واضح، ثلاثة أزمنة وهي الأزمنة التقليدية المعروفة: الماضي، الحاضر، المستقبل، وكل ما في الأمر من بعض الطرافة، اصطناع الشاعر الأمس عوضا عن الماضي، واليوم عوضا عن الحاضر، والغد بدلا من المستقبل، ولكن مثل هذه الاستعمالات لا توازي من مفهوم الزمن شيئا، كما لا تعطيه بعدا إبداعيا يذكر[2]؛ أي أنّه يقوم برصد الأزمنة واستبدالها، لكن هذه العملية ليس لها أي أهمية في الزمن.

2- الزمن التهكمي:

أورقت الكآبة

فهذه الكآبة ليست مفتقرة إلى أن يعوزها الشاعر إلى نفسه، أو يلحقها بشعبه، لأنها أصبحت معروفة العنوان، تعرف طريقها إلى الناس، كما يعرفون الطريق إليها، إن شاءت

(1) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 267.

(2) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 111.

جاؤوها، وإن لم يشاء جاءتهم فأمرهم في الطورين محتوم[1]؛ أي أن هذه الصفة الكآبة أصبحت سمة متداولة بين عامة الناس.

3- الزمن الضجر بنفسه:

اهبطوا بي على صفحة الماء[2]

فالعالم الشعري في هذا العنصر يقصد به على أنّه مكون مركب ومعقد، لا يمكن أن يستوعبه أي شخص، والذي يحمل زمنا تعيسا رديئا[3].

4- الزمن الدائري:

إنّه زمن لاحظناه في بعض مقاطع هذا النص، وهو يشكل حركتين متوازيتين متقابلتين أو متتاليتين ولكن في توازي طورا، وفي دائرية طورا، وفي اتجاه متعاكس طورا، وفي أشكال أخرى طورا آخر[4]. معناه أنّ الزمن يظهر دائما في حركتين متناوبتين بشكل متوازي أو بشكل دائري ومثال ذلك: أمشي وراء صوته/ يمشي وراء صوتي.

5- خصائص الصوت والإيقاع:

توقف هذا الباحث في دراسته هذه عند عدة عناصر هي:

1- الإيقاع القائم على تماثل العناصر:

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 115.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 268.

(3) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 115.

(4) المرجع نفسه، ص 115.

يخرج من رماد الأمس

ينسل من رمال اليوم

يرقص في جليد الغد

حسب مرتاض النص يتخذ سيرة جديدة وقديمة للوصول إلى قدر أكبر من عناصر الإيقاع دون الصوت المتجانس، وعلى هذا فقد استشهد بالعديد من أمثلة الشعراء كامرئ القيس وأبي الطيب المتنبي، كما أنّه في البداية قام بتحديد الفئات ذات التقارب الإيقاعي مثال ذلك: فئة: يخرج / ينسل، فئة: من الرماد/ من الرمال، ثم أعطى افتراض إيقاعي مكونة من ثلاثة تشكيلات مثلا: يخرج من رمال الغد، ينسل من رماد اليوم، يرقص في جليد الأمس، مع قيامه بالعديد من التحويلات للحصول على إيقاعات وأصوات جديدة[1]. من خلال هذا نجد أنّ مرتاض سعى إلى تحديد الجانب الصوتي والإيقاعي في هذه القصيدة بتحديده للفئات ذات الإيقاع الواحد ثم التلاعب بها بهدف الحصول على إيقاعات جديدة.

2- الإيقاع الخفيف التام: (خارجيا وداخليا)

غاب القمر المشتاق

ضاع كتاب العشاق[2]

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 145/143.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 266.

في هذا المثال نلاحظ إيقاعا خفيفا، من خلال انتهاء الوحدتين بمصوت طويل بفضل ما ركب فيه من ألف ساكنة سبقت عنصر القاف. كما أنّ لفظتي القمر والكتاب يختلفان بنيويا وإيقاعيا نظرا لاختلاف المونيمات المكونة لها[1]. فاختلاف الوحدتين يؤدي حتما إلى صعوبة افتراض تشكيلات إيقاعية جديدة.

3- الإيقاع القائم على تساوي عدد المونيمات دون اعتبار للصوت:

يا نار الماء اقتربي

مدي ظلك فوق عظامي

فوق عظام الوطن المنفي

فوق الجذع المتفجر بالدمع

لقد لاحظنا هنا نظاما للخطاب الشعري واضحا أقام النص عليه نسج إيقاعه، فهو يلتمس حتما ضربا من الإيقاع ولكنه لا يكاد يبين، ثم لا يكاد يتعلق إلا بأسباب رهيفة من العناصر الإيقاعية المتآلفة بين الشعراء إذ نلفي الوحدات الأربعة تنتهي بصوت واحد إيقاعيا: بي، مي، في، معِ[2]. أي الإيقاع الصوتي هنا كان متساويا في عدد المونيمات في جميع الوحدات الأربع.

4- الإيقاع الطويل التام (خارجيا فقط) :

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 150.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 153.

« الصمت يشفيني ولا الكتابة

ولا حدائق الورد ولا السحابة

فالإيقاع في هاتين الوحدتين حسب مرتاض يضارع صنو الوارد في الوحدات الأربع المذكورات في النموذج الثالث، إذ لا يجوز افتراضا قلب التركيبة البنيوية لنسج النص، وهي التركيبة التي تفضي حتما إلى إفراز تشكيلات مختلفة من الإيقاعات والأصوات الداخلية والخارجية، فذاك هنا غير وارد البتة لعدم حدوث التشابه بين المونيمات، فيما خلا اثنتين الكتابة/ السحابة (خارجيا)، الصمت/ الورد (داخليا)»[1].

5- الإيقاع الطويل الخفيف معا:

يستهل عبد الملك مرتاض هذا الجانب من خلال المقطع الآتي:

وجهي هنا يستحم بدمع الشجن

هل بعيد عن النخل وجه اليمن؟[2]

يتبن من بعد عرض المقطع أنّ الوحدات في هذا الصنف من الإيقاع متساوية المونيمات كما أنّ الوحدتين الأخيرتين تنتهي بنفس المونيم الوطن/ اليمن، وأنّ طبيعة الإيقاع الأول تولد إيقاعا صوتيا ثانيا، ومن خلال عملية الافتراض ينتج مجموعة أخرى جديدة، كما

(1) عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 156.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 268.

نجده اعتمد على تصنيفات مخارج الحروف وصفاتها[1]. وبهذا التصور فإنّ الإيقاع يتحقق من خلال تساوي عدد المونيمات في الوحدات مع معرفة صفة الحروف في الوحدتين المتجاورتين وكذا التقلبات التي يستخدمها بهدف إنتاج تشكيلات جديدة.

6- الإيقاع الخفيف السريع:

في العتمة

وطني . . . وأنا

نسهر

نشكو للريح

نرسم وجه المنفى

نتساقى أكواب الدمع[2]

وفي سياق هذا نجد مرتاض يوضحه بأنّه ناتج عن الخفة في عدد المونيمات المكونة للوحدة، وكذا نتيجة الامتداد الصوتي لها، وهذا ما يشكل إيقاع داخلي مثل: نسهر، نشكو، وإيقاع خارجي: مه – هر، وامتداد صوتي: نا، في، وهذا الاختلاف يهدف من خلاله إلى كسر الرتابة، ثم يقسمها إلى فئات حسب إيقاعها الداخلي والخارجي منها ما يتسم بالخفة وهي أقصرها مثل: في، والامتداد الخارجي مثل: وطني، وامتداد داخلي مثل: للريح، وكل

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 160/185.

(2) عبد الملك مرتاض، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ص 269.

هذه الفئات تشكل اختلافا صوتيا[1]. الغاية من هذه الدراسة هو تحديد الإيقاعات الموجودة في المقطع من الخفة، القصر، الامتداد، الطول، وما توصل إليه هذا الأخير في دراسته للإيقاع أنّه إذا اختلفت هذه القصيدة عن الشعر التقليدي إيقاعا إلا أنّها لا تختلف عنها صوتيا.

6- خصائص المعجم الفني في قصيدة " أشجان يمانية":

فكرة المعجم الفني متأصلة في القديم من خلال القصائد الجاهلية والتي تتمثل مضامينها أساسا في الديار، الأطلال...الخ، وهذا ما دفع مرتاض إلى الحديث عن هذا الأخير في هذه القصيدة حيث نجده أنّه وضح هذا العنصر في سبعة محاور ثم قسم كل محور إلى تفريعات أخرى والتي نوضحها فيما يلي:

المحور الأول الذي يحمل الشقاء والموت والعذاب والحزن وما له صلة بهذه المعالم، والذي يندرج تحته عناوين فرعية، ما دل على الحزن وما في الحكمة مثل: احترقت عيني شجنا، أما الثاني الفقر وما له صلة به مثل: يتسول في الطرقات، والآخر عبر عن النفي والمنفى وما في حكمهما مثل: في المنفى احترقت عيني، وكذلك الدموع والبكي وما في حكمهما، السواد والظلام والليل وما حكمهما، العذاب والخوف والرعب وما في حكم ذلك، الموت المقابر وما له صلة بهما، النّار والاحتراق، العطش واليبس وما في حكمهما، الدم وما له صلة به، والسبب في وضعه هذه الأفكار السابقة هو أنّ القصيدة مبنية على

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 163/161.

الحزن والأسى[1]. وعليه يتم تحديد المعجم الفني على حسب ما فيه من المعاني الدالة على الأسى، الحزن، التعاسة ...الخ.

أما المحور الثاني الذي يعبر عن السوائل وكل ما له علاقة بسيلان مثل: النهر، ثم يبين دلالة الماء التي تعبر عن الخير و الاعتدال [2]. فهو يعتمد هنا على كل ما له علاقة بمادة سائلة ثم يعطي لها احتمالات لمدلولها العام حسب القصيدة .

بينما المحور الثالث عالج فيه قضية الأصوات والاستغاثة وما في حكمها، والذي يتميز بجملة من الخصائص تتمثل في الضجيج، النداء، الصراخ، والذي يكون الهدف منه طلب شيء معين، مثل: يا فرح التراب أين أنت؟ [3]. ويتضح من هذا أنّ الشخصية الشعرية تسعى لطلب المساعدة والخروج من الوضع الذي تعيشه.

ولعلى ما يحمله المحور الرابع هو الشجر والنبات وما في حكمهما وذلك من خلال ترادف كلمات متعلقة بالأشجار، النبات، الأرض وهو ذو علاقة متينة مع المحور الخاص بسوائل ونستدل على هذا الحقل بـ: ركضت نخلة الجوع [4].

ويضاف إلى ذلك المحور الخامس والذي يحمل في طياته عنوان الحب والعشق وما في حكمهما وذلك من خلال الألفاظ الدالة على الحب المجسد في الهوى والشوق والحنين

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 182/178.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 185-186.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 187-188.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص 190-191.

ويضاف هذا المحور إلى المحورين السابقين المتعلقين بـ السوائل والنبات لما يحمله من دلالة على الخير ونوضح ذلك بـ: القمر المشتاق [1]. وعليه يحمل هذا المحور كل ما هو ذو علاقة بالحب والحنين والهوى وماله علاقة بهم.

وفي المحور ما قبل الأخير نجده يربطه بكل ما فيه الضوء والنور وما في حكمهما وهي تدل على الجمال والمحبة وهي عبارة عن أضواء ساطعة وأنوار متلألئة مثل: أين الضوء، القمر، ونجده أنّ القصيدة ذات تنوع في الألفاظ المعبرة عن الضوء[2]. يحتوي هذا الحقل على كل ما له صلة بالأضواء ومرادفاته والأشياء اللامعة التي تعبر عن الجمال والبهاء.

وأخيراً نجد المحور السابع المعنون بـ: الوطنية والوطن وما في حكمها. وهو ما تختم به المعاجم الفنية في غالب الأحيان، نظرا لأن الوطن مقترن بمحور الحب ولأن الوطن يستشهد من أجله العديد من محبين، والتي تدور حول الخير والجمال وعليه يمكن استنتاج من خلال هذا المعجم متزاوجات أي متناقضات، الماء والمطر، الحزن والدمع، المنفى والشوق، الماء والعطش، ولتوضيح نذكر المثال التالي: يا فرح التراب/ الشجن المأربّي[3]. إذا فالمحور السابع ما هو إلا عبارة عن محصلة للمحاور السابقة نظرا لما يحتويه من معاني سامية، وقيم تعكس حالة الشخصية الشعرية، كما أنّ عبد الملك مرتاض سعى من خلال هذا إلى محاولة الخروج عن الأحكام التقليدية التي حسبه أثقلت النص الأدبي

---

(1) ينظر عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، ص 192.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 193.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 194-195.

وأغفلت الإبداع من خلال التركيز على المبدع وليس الإبداع وهو ما ركز عليه في دراسته هذه.

*/أهم الآراء التي توصلنا إليها:

وبعد دراستنا لهذه المؤلفات النقدية الثلاثة اتضح لنا أنّ هناك علاقة تشابه واختلاف من حيث تناول كل ناقد لكتابه وهذا ما سنرصده فيما يلي:

"فكمال أبو ديب" في كتابه (جدلية الخفاء والتجلي) اكتنه أسرار البنية العميقة وتحولاتها في الشعر العربي تطبيقا من خلال الوعي بالبنية السطحية والبنية العميقة، وإدراك الآلية الدلالية والحركية لتجسيد المعاني والدلالات والتفاعلات البنيوية القائمة على التراث الفكري واللغوي، وعلى هذا الطرح فقد اعتمد أبو ديب على الأسس النظرية للمنهج البنيوي واتجه اتجاها نظريا، لاكتشاف الظواهر الفكرية والفنية في بنية القصيدة التي تعزز فهم العالم ووعي العلاقات التي تنشأ بين مكونات الثقافة كما أضاء عملية القراءة والإدراك للدراسة البنيوية من أجل فهم بنية ما، بكل تعقيدها وتشابكها بجدلية الخفاء والتجلي فيها، حيث شرح الأبعاد الأولى للبنيوية وذلك من خلال تقسيم مؤلفه إلى: في الصورة الشعرية، والفضاء الشعري، وبنية الإيقاع الشعري، والأنساق البنيوية، ثم طبق المنهج البنيوي في تحليل الشعر بما هو فاعلية خلق ورؤية متأصلة في الذات الإنسانية، ومعرفة لحظة التوتر بين الإنسان والعالم، هو هاجس النزوع والثاني متابعة تحديد عدد من المنطلقات الأساسية لصياغة نظرية بنيوية للمضمون الشعري.

أما الناقد "عبد الله محمد الغذامي" فقد أحدث ضجة من خلال إصداره لكتاب (الخطيئة والتكفير) الذي تلقاه نقادنا كأعلى نموذج تطبيقي في النقد الحداثي، وقد قسم كتابه إلى قسمين هما: القسم الأول عالج فيه نظرية البيان(الشعرية)، ومفاتيح النص (البنيوية، السميولوجية، التشريحية)، وفارس النص (رولان بارت) ونظرية القراءة، أما القسم الثاني من هذا المؤلف فقد درس فيه شعر الشاعر السعودي المعاصر حمزة شحاتة.

بينما عبد الملك مرتاض فتقصى المفاهيم النقدية والمصطلحات العامة بين التراث والحداثة، ومصطلحاته النظرية، والنص والأدب خاصة، وقارن لفظ المصطلح ومفتاحها وقاعدتها وأصلها بدراسة الافتراض والاتساق إلى جانب الملاحظة والتأمل والبرهنة، كما أورد مفاهيم حديثة للنص حسب اللسانيات إزاء الصوت والسطح والدلالة والبنية، وعليه فقد قسم كتابه إلى ستة فصول هي: في لبنية، خصائص الصورة في قصيدة " أشجان يمانية"، خصائص الحيز الشعري، خصائص الزمن الأدبي، خصائص الصوت والإيقاع، خصائص المعجم الفنّي في قصيدة " أشجان يمانية".

وبعد هذا لاحظنا أنّ هناك أوجه تشابه بين هؤلاء النقاد تكمن في أنّ كل واحد منهم حاول اصطناع منهج بنيوي ذو صبغة عربية أصيلة، واستعمالهم التقابلات الثنائية الضدية في دراستهم للنصوص الشعرية، وإتباعهم في دراستهم هذه إلى عمليتين إحصائية وأخرى دلالية، كما وجدنا أنّ كل من "كمال أبي ديب" و"عبد الملك مرتاض" يشتركان في خاصية التشجير على عكس "عبد الله محمد الغذامي"، إضافة إلى هذه التشابهات نجد أنّهم اشتركوا أيضا في دراسة الصورة الشعرية، ولعل العنصر الأكثر تشابها بينهم هو

محاولة الخروج من النقد السياقي إلى النقد النسقي، رغم هذه التشابهات إلا أنّ هناك عدة فوارق بينهم تتمثل في اختلاف تقسيم كل واحد منهم لمؤلفه وذلك حسب وجهة النظر الخاصة بهم و انتماءاتهم الثقافية، إقرار الغذامي بأنّه ليس بنيويا على عكس ناظريه اللذين يزعمان أنّهما رائدا البنيوية، كما وجدنا أنّ هناك اختلاف من حيث الاستعمال الاصطلاحي لكلمة البنيوية فالغذامي ومرتاض يستخدمان مصطلح البنيوية أما عبد الملك مرتاض فيختار مصطلح البنوية.

ومن أهم النقاد الذين كانوا أكثر اقترابا لهذا المنهج هو " كمال أبو ديب" لأنّه في دراساته ارتكز على الثنائيات الضدية وهي فكرة أساسية نبعت أصلا من الفكر السوسيري " دي سوسير"، واعتماده أيضا على عملية التشجير لتبيان خصائص بنية الجملة التركيبية التي استمدها من شومسكي، غير أنّه أغفل بعض القضايا التي كان من المفروض أنّ يعتمدها في مثل هذا التشجير، ولاسيما في الرسم الأول، إذ كان ينبغي أن يمثل الجار والمجرور (بالطلول) تحت اسم مركب حرفي، وهذا بدوره يتم توزيعه إلى حرف جر (الباء) ثم إلى ركن اسمي (الطلول)، يتم توزيع هذا أيضا إلى تعريف (الـ) واسم (طلول) لأنّ مثل هذا التمثيل يساعد كما أشرنا على الكشف عن مكونات البنية التركبية للجملة وتحديد خصائصها، كما اتبع أيضا دراسة العلاقات بين الظواهر، أما كل من الغذامي ومرتاض كانا بعدين عن هذا المنهج نظرا لاعتمادهما على التركيب بين المناهج فمثلا الأول مزج بين ثلاثة مناهج حتى يضفي لنفسه منهجا علميا، أما الثاني جمع بين الحداثي والتراثي.

وخلاصة لما سبق يتبدى لنا أنّ هذه الدراسات لم تستطع أن تطبق البنيوية على كل المستويات إذ ركز بعضها على الثنائية الضدية دون المستوى الصوتي والإيقاعي، كما اتبع البعض الآخر الدلالة الفنية دون البنية الصوتية والإيقاعية، على حين اهتمت بعض الدراسات بدلالة الاجتماعية مهملة البنية الصوتية والإيقاعية والصورة الفني، وهذا يدل على أنّ الدارسين ركزوا على الجانب البارز في النص الشعري دون الجوانب الأخرى ولهذا ظل التحليل ناقصا، ذلك أنّ البنيوية تتناول النص من حيث أنّه كل متكامل وبني مرتبطة بعضها ببعض.

وفي دراستنا لهذا الفصل توصلنا إلى مجموعة من النتائج يمكن إيرادها فيمايلي:

1- حاول أبو ديب أن يقدم دعامة للتأصيل والتحديث في المنهجيات الحديثة في قراءة النص التراثي، وذلك باتباع المنهج البنيوي، واكتناه مستويات البنية الأخرى، وكيفية تجسيد كل مستوى من هذه المستويات للبنية الأساسية للقصيدة، لاسيما الأنساق الصوتية في العقيدة وتحولاتها، وأنساق الصورة الشعرية وتحولاتها، وسواهما.

2- أراد أبو ديب أن يغير الفكر العربي من فكر مجزء سطحي إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة.

3- حاول عبد الله محمد الغذامي أن يعرف بثلاثة مناهج نقدية دفعة واحدة وهي: البنيوية ، السيميائية، التشريحية، وذلك من أجل أن يسوغ منهجا جامعا يجمع بينها.

4- اعتمد الغذامي على الجانب التنظري لا التطبيقي، وكانت تطبيقاته تشريحية لا بنيوية.

5- عبد الملك مرتاض اصطلح مصطلح البنوية بدلا من البنيوية.

6- لجأ عبد الملك مرتاض إلى التركيب بين منهجين في دراساته التطبيقية.


خـــاتـــمـــة

كشف موضوع البحث عن عدة نتائج استطعنا الخروج بها والتي هي كالآتي:

1- تعددت مفاهيم البنيوية عند النقاد حيث اختلفت قضيتها كونها منهجا أو نظرية أو فلسفة أو مذهبا، وهل هي تيار أو اتجاه أو مدرسة؟.

2- البنيوية تعتمد على ثلاثة دعائم أساسية هي: الكلية والتحول والتحكم الذاتي.

3- تناولنا أهم أعلام النقد الحداثي البنيوي في الوطن الغربي والعربي، وأهم إسهاماتهم النقدية نحو هذا المنهج تنظيرا وتطبيقا.

4- عرضنا أهم المدارس التي انبثق منها المنهج البنيوي في الغرب، فوجدنا أن الشكلانية والألسنية لعبتا دورا بارزا في التأثير على النقد الأدبي، حيث وضحت القواعد الألسنية التي ظهرت عنها كل المنظومات الأدبية والنقدية.

5- البنيوية قامت بإزاحة أو إلغاء جميع المناهج السياقية في دراستها للأعمال الأدبية، حيث أقصت دور المؤلف وقامت بتمجيد القارئ، حتى يتعامل مع النصوص بشكل مطلق دون قيود.

6- تقوم البنيوية أساسا على درس النص في وحدته الكلية، أو بنيته العامة، فبها تنهض دلالته الحقيقية كمعطى كلي، وبها تتحدد دلالات أجزاء النص، فالكلمة مثلا لا يكون لها دلالة فعلية إلا في سياق الجملة أو البيت الشعري أو النص ككل.

7- النص بالنسبة للبنيوية ليس أجزاء متفرقة أو مبعثرة، وأنّ القبض على بنية النص هو المدخل الضروري لأي عملية درس منهجي له.

8- توصلنا إلى أنّ مبدأ التكافؤ أو التعادل البنيوي في النص الشعري لا يقتصر على تلمسه في أي مستوى من المستويات، بل إن تناوله في كل منها يمضي باتجاه تحديد مدى ملاءمته وتجانسه مع المستويات الأخرى.

9- أثارت البنيوية جدلا واسعا بين الدارسين، وواجهت الكثير من الاعتراضات لأنها سعت للوصول إلى الخصائص اللغوية للنص الأدبي لأنها تشكل نسقا فرديا أنتجه كاتب النص.

10- استنتجنا أنّ هناك تعدد في مصطلح البنيوية في الوطن العربي فهناك من يطلق عليها البنوية، البِنيوية، البُنيوية، الهيكلية، البنائية ...

11- توصلنا من خلال دراستنا لتطبيقات العرب على هذا المنهج أنّهم حاولوا صياغة منهج ذو أصول عربية، لكن في حقيقة الأمر وقعوا في مغالطات مفادها تقليد الغرب وكذا التركيب بين عدة مناهج مع إصدار أحكام نقدية.

12- تميزت التطبيقات العربية استعمال بعض الرسومات والمخططات والبيانات والنسب المؤوية وهذا ما يمنحها غموضا وصعوبة في فهمها.

13- استنتجنا أن هناك نقاط تشابه واختلاف بين النقاد الثلاثة: كمال أبو ديب، وعبد الله محمد الغذامي، وعبد الملك مرتاض، وهذا نتيجة لانتماء كل واحد منهم إلى ثقافة معينة.

قائمة المصادر والمراجع

1/ المعاجم:

1/ الزمخشري أبي قاسم جار الله محمود بن أحمد، ج1، دط، عيون السود ناشرون، بيروت: دت.

2/ ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر بيروت، لبنان: 2004م.

2- قائمة المصادر والمراجع:

1/ إبراهيم زكريا، مشكلة البنية ، أو أضواء على "البنيوية"،دط،مكتبة مصر ،3شارع كامل صدقي(الفجالة): دت.

2/ إبراهيم نبيلة، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، دط، مكتبة غريب، القاهرة: دت.

3/ الأحمر فيصل، معجم السيميائيات، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، دب: 2010م.

4/ الأسمر راجي، المعجم المفصّل في علم الصرف، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان: 1993م.

5/ أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، دط، مطبعة نهضت، مصر: دت.

6/ بارت رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا: 1993م.

7/ بارت رولان، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز النماء الحضاري ناشرون، الاسكندرية:1994م.

8/ البازعي سعد، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب: 2004م.

9/ باعيسى عبد القادر علي، في مناهج القراءة النقدية الحديثة، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء:2004م.

10/ البركاوي عبد الفتح عبد العليم، مقدّمة في أصوات اللغة العربية وفن الأداء القرآني، ط2، القاهرة: 2002م.

11/ برينكر كلاوس، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر سعيد حسن بحيري ، ط1، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،2005م.

12/ بليت هنريش، البلاغة والأسلوبية نحو نمودج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، دط، إفريقيا الشرق، المغرب: 1999م.

13/ بنيس محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط1، دار العودة، بيروت: 1979م.

14/ بوقرة نعمان، المدارس اللسانية المعاصرة، دط، مكتبة الآداب، القاهرة: دت.

15/ بياجيه جان، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت- باريس-: دت.

16/ تاوريريت بشير، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم، دط، عالم الكتب الحديث اربد، الأردن: 2010م.

17/ الجزيري محمد مجدي، البنيوية والعولمة في فكر كلود لفي شتراوس، دط، دار الحضارة، دب: 1999م.

18/ جعفر عبد الوهاب ، البنيوية بين العلم والفلسفة عند ميشيل فكوه، دط، دار المعارف،الاسكندرية:1989م.

19/ جعفر عبد الوهاب، البنيوية في الأنثروبولوجيا وموقف سارتر منها، دط، دار المعرف، دب: 1989م.

20/ حمودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، العدد 232، دط، الكويت:1998م.

21/ أبو ديب كمال، الرؤى المقنعة، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، ط1، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر: 1986م.

22/ أبو ديب كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، دار العلم للملايين، لبنان:1979م.

23/ الرويلي ميجان، البازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، ط3، الناشر دار البيضاء، المغرب: 2002م.

24/ أبو زيد أحمد، المدخل إلى البنائية، دط، دت، القاهرة:1995م.

25/ ستروك جون، البنيوية وما بعدها من لفي شتراوس إلى دريدا، تر محمد عصفور، عالم المعرفة ،العدد206، دط، الكويت: 1998م.

26/ سلدن رامان، نظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دط، دار قباء، القاهرة:1998م.

27/ السمرّي إبراهيم عبد العزيز، اتّجهات النّقد الأدبّي العربّي في القرن العشرين، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة: 2011م.

28/ سويدان سامي، في النص الشعري العربي، مقاربات منهجية، ط1، دار الأداب، بيروت: 1989م.

29/ الصكر حاتم، ترويض النص، دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر، دط، الهيئة المصرية للكتاب، دب: 1998م.

30/ عزّام محمد، تحليل الخطاب الأدبي، على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق: 2003م.

31/ عزوز أحمد، علم الأصوات اللغوية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران: دت.

32/ عزيز ماضي شكري، في نظرية الأدب، ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت:2005م.

33/ عصام نور الدين، علم الأصوات اللغوية، الفونيتيكا، ط1، دار الفكر اللبناني، بيروت: 1992م.

34/ العلوي شفيقة، محاضرات في المدارس اللسانية المعاصرة، ط1، بيروت:2004م.

35/ العيد يمنى، في معرفة النص، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت: شباط 1985م.

36/ الغامدي منصور بن محمد، الصوتيات العربية، ط1، مكتبة التوبة، الرياض: 2001م.

37/ الغذامي محمد عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دب: 1998م.

38/ فائق مصطفى وعبد الرضا، في النقد الحديث، منطلقات وتطبيقات، دط، دار الكتب للطابعة والنشر، بغداد: 1989م.

39/ فضل صلاح، مناهج النقد المعاصر، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة:2002م.

40/ فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة: 1998م.

41/ قباوة فخر الدين، التحليل النحوي أصوله وأدلته، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: 2002م.

42/ كريزويل إديث، عصر البنيوية، تر: جابر عصفور، ط1، دار سعاد الصباح، الكويت: 1992م.

43/ لفي شتراوس كلود ، الأنثروبولوجيا البنيوية، تر: مصطفى صالح، دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1977م.

44/ محمود خليل إبراهيم ، النقد الأدبي من المحكاة إلى التفكيك، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، دب،2003م.

45/ مختار عمر أحمد، دراسة الصوت اللغوي، دط، عالم الكتب، القاهرة: 1997م. .161

46/ مرتاض عبد الملك، الألغاز الشعبية الجزائرية، دط، ديوان المطبوعات الجزائرية، وهران: 2007م

47/ مرتاض عبد الملك، التحليل السميائي للخطاب الشعري، دط، دار الكتاب العربي، الجزائر: أفريل 2001م .

48/ مرتاض عبد الملك، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران: 1980م.

49/ مرتاض عبد الملك، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية" ، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر: دت.

50/ مرتاض عبد الملك، شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، ط1، دار المنتخب العربي، بيروت: 1994م.

51/ المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، ط1، دار العربية للكتاب، ليبيا: 1998م.

52/ المسدي عبد السلام، اللّسانيات وأسسها المعرفية، دط، الدار التونسية للنشر، تونس:1986م.

53/ مكاكي محمد، التجربة النقدية الجزائرية المعاصرة، ط1، دار جليس الزمان، عمان: 2014م.

54/ المناصرة عز الدين، علم الشعريات، (قراءة مونتاجية في أدبية الأدب)، ط1، مجدلاوي، عمان: 2006م.

55/ نور عوض يوسف، نظرية النقد الأدبي الحديث، ط1، طبع، النشر، التوزيع، القاهرة، 1994م.

56/ وغليسي يوسف، اشكالية المصطلح في الخطاب العربي الجديد، ط1، دار العربية للعلوم ناشرون، دب: 2008م.

57/ وغليسي يوسف، النقد الجزائري المعاصر من " اللانسونية" إلى " الألسنية"، دط، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، قسنطينة: 2002م.

58/ وغليسي يوسف، مناهج النقد الأدبي، مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، ط3، جسور للنشروالتوزيع، الجزائر: 2010م.

59/ يونس علي محمد محمد، مدخل إلى اللسانيات ، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت:2004م.

3- الرسائل الجامعية:

1/ عبابو نجية، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب، في شعر المدح، ابن سحنون الراشدي نموذجا، مذكرة تخرج ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، 2008م – 2009م.

2/ قنديل عطا الله عبد العظيم وردة، البنيوية وما بعدها بين التأصيل الغربي والتحصيل العربي، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة: 2010م.

4- مجلات أو دوريات:

1/ بردي صليحة، التجريب البنيوي في الخطاب النقدي، عند " عبد الملك مرتاض"، مجلة اللغة و الاتصال، تصدر عن مخبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران، العدد 16، 2014م.

2/ بوشعير الراشيد، مفارقة الخفاء والتجلي في ثنائية أظاليل طلح المنتهي " لعبد الحفيظ الشمري، مجلة جامعة دمشق، ده، العدد الأول + الثاني، رقم المجلد 24: 2008م.

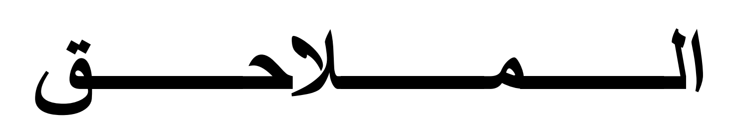
3/ خير بك ناصر مها، " الخطاب" دورية أكادمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار الأمل، العدد الثاني، 2007م.

4/ راجع سامية، اشكالات البنيوية في كتابات النقاد العرب المعاصرين، مجلة الأثر للآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة – الجزائر– العدد الخامس: 2006م.

المواقع الالكترونية:

1/ مصاورة ثامر إبراهيم، المنهج البنيوي (دراسة نظرية)، تاريخ الاطلاع 2014/09/25م، موقع الأنترنيت:

http// wwwOdaba sham. net


الملاحق

السير الذاتية لنقاد موضوع الدراسة:

1- كمال أبو ديب:

ناقد سوري حداثي تخصص بالمنهج البنيوي وحده، فوضع في كتابه(جدلية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر) 1979 يؤسس فيه لهذا المنهج الجديد، تنظيرا وتطبيقا، في وقت مبكر من تلقي هذا المنهج في وطننا، ثم وضع كتابه الثاني (الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) 1987 خصصه للجانب التطبيقي في هذا المنهج.

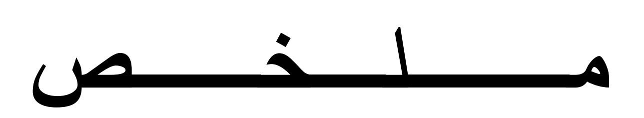
2-عبد الله محمد الغذامي:

أكاديمي وناقد أدبي وثقافي سعودي، نال الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة اكستر بإنجلترة عام 1978، أستاذ النقد في جامعة الملك سعود بالرياض، وفي جامعة الملك عبد العزيز في جدة، له العديد من المؤلفات النقدية والتي تعبر عن موقف من التراث والحداثة، ومن كتاب الموقف من الحداثة، الكتابة ضد الكتابة، ثقافة الأسئلة ... وغيرها من الكتب التي مازلت تثير جدلا في الساحة النقدية العربية.

3- عبد الملك مرتاض:

ناقد حداثي من الجزائر، تخرج من كلية الآداب، جامعة الرباط عام 1963م، ونال الدكتوراه السلك الثالث من كلية آداب جامعة الجزائر عام 1970م، ودكتوراه الدولة من

السوربون الثالثة في باريس عام 1983م، وهو أستاذ الأدب والنقد في جامعة وهران بالجزائر منذ عام 1970م. وله عدة مؤلفات منها: (بنية الخطاب الشعري) عام 1986م، و (ألف ليلة وليلة: تحليل سميائي لحكاية حمّال بغداد) عام 1993م، (وشعرية القصيدة، قصيدة القراءة) عام 1994م، و(تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية) عام 1995م، إلى غيرها من المؤلفات.


ملخص

قدمنا هذه الدراسة، للحديث عن المسيرة النقدية المعاصرة عند الغرب ثم العرب والتي مرت بمحطات متنوعة تعرفنا من خلالها على الأصول المرجعية التي انبثق منها المنهج البنيوي، وأول ما تحدثنا عنه هو الظروف التي ساعدت على بزوغه في سماء الفكر الحداثي، إبان هذه الفترة والتي كانت تشهد صراعات فكرية وأيديولوجية ساعدت على وجود منهج بديل أراد الانعتاق من قيود تلك الصراعات والتي كانت مسيطرة على كل النواحي الحياتية في تلك الفترة، والتي تمثلت في النزعة السياقية.

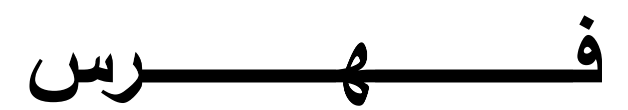
فقد كشفنا في مدخل البحث تعدد مفاهيم البنيوية والظروف التي نشأت فيها وأهم المدارس التي ساعدت على بزوغها، واستعرضنا أبرز أعلامها وأهم أفكارهم ومنجزاتهم النقدية، وفي سير البحث تطرقنا كذلك إلى المبادئ الأساسية التي تتمثل في: أدبية الأدب، موت المؤلف، المحايثة، مع ذكر أهم الأدوات التي يعتمدها أي ناقد بنيوي في دراسته، والحديث عن أهم الآليات والشروط التي يجب توفرها في التحليل، وبما أن المستويات تلعب دورا كبيرا في هذا المجال كان لزاما التطرق إليها، ومواصلة لهذه الأخيرة حاولنا أن نوضح كيفية استقبال العرب لهذا المنهج، كما أننا سلطنا الضوء على ثلاثة نقاد عرب برزت تطبيقاتهم في هذا السياق وهم كمال أبو ديب، الغذامي، عبد الملك مرتاض، وذكرنا أهم نقاط الائتلاف والتمايز بينهم.

Résumé :

On a présenter cette étude pour parler du parcour de la critique contemporaine, chez les pays déurope coscidantale puis chez les arabes, et qui est passé par plusienrs étapes, dont nous avons idéntifier les origines réferentielles de la méthode constructuelle.

On a aborder notre étude par parler des circanstances de la`pparition de cette méthode a` la periode du penssée moderniste qui était temoin des conflits intelectuele et idéologiques, qui ont été couse de l a`pparition d` un autre méthode a la place des tandances contesctuelles.

l`ors de cette etude nous avons souligné trois criticiems arabes : **kamel abu deeb, abd alah alghadami, abd elmalik martad,** et on a montionné les importants points qui se convartent et se différent entre eusc.


فهرس